Gabriel Weisz

Manual para la construcción de un caballo mecánico: distintas fisonomías del surrealismo y el modernismo



Hace 102 años según algunas fuentes y 109 según otras, se constituye el grupo surrealista. Este texto no pretende una historiografía del movimiento. Lo que se cubre son distintos estratos, desde los testimonios de Jean Genet y la misma Hélène Cixous sobre el escultor Giacometti, como creadores en una frontera algo distante del surrealismo al seno mismo con las narraciones de Aragon y Breton.

Un acercamiento al terreno de las ideas surge con las controversias de Bataille y Breton por un lado, y por otro, las que mediaron entre Breton y Dalí. Un giro muy importante en este texto es la inclusión de creadoras como Leonora Carrington y Gisèle Prassinos como voces femeninas del surrealismo. A tantos campos del conocimiento alcanzó esta expresión artística que no podíamos ignorar las implicaciones antropológicas del movimiento. El autor confía en que al integrar las discusiones que plantea, el lector vislumbre el interesante aspecto literario, artístico y conceptual de un movimiento multifacético que ha resultado uno de los fenómenos más sugerentes del siglo XX.

Imagen en la cubierta y solapas:

Habdalah Asejaledha, 1959
Óleo sobre tela 65.5 x 113 cm.

Manual para la construcción de un caballo mecánico: distintas fisonomías del surrealismo y el modernismo


HEÚRESIS

Manual para la construcción de un caballo mecánico: distintas fisonomías del surrealismo y el modernismo

Gabriel Weisz

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición:
Octubre 2020

ISBN 978-607-30-3671-9

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado y producido en México

Contenido interactivo

presentación audiovisual
haz click en el enlace
https://youtu.be/4rbURufqBKw



o puedes acceder vía QR

I
MANUAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CABALLO MECÁNICO: DISTINTAS FISONOMÍAS DEL MODERNISMO Y EL SURREALISMO

El surrealismo es un movimiento artístico que inicia sus exploraciones en los sueños para recoger las sustancias de las imágenes y con ellas crear textos, pinturas, objetos, fotografías y películas. Encamina por una exploración creativa hacia una otredad del mundo consciente, por decirlo de otra forma, su otra orilla. Los miembros iniciales fueron los escritores André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard y Benjamin Péret entre otros. Durante los grandes movimientos artísticos del cubismo y el futurismo, es el dadaísmo lo que se encuentra más cercano al surrealismo, pues algunos de los miembros fundadores que mencionamos pertenecieron al movimiento dadaísta, el grupo observa un fuerte tono político, se declara contra el fascismo; Breton es atraído por las ideas trotskistas y posteriormente hacen público su apoyo a los revolucionarios argelinos en los años de 1950. Con esto me detengo, pues mi intención es la de brindar un bosquejo, aunque por supuesto hay mucho más que se ha documentado sobre el surrealismo; no busco un acercamiento historiográfico, en el entendido que se han escrito sendos libro como *The Autobiography of Surrealism* editado por Marcel Jean, *Histoire du Surréalisme* de Maurice Nadeau o *Le Surréalisme* por Jacqueline Chénieux-Gendron, entre otros; el propósito en este apartado es registrar una crónica de alteridades artísticas, en el sentido de "un otro" respecto a las convenciones artísticas del siglo XX.

En el surrealismo el objeto se convierte en personaje, el cual rechaza explicarse y obliga al observador u observadora a implicarse a través de un contacto intuitivo, es un personaje mental que al enfrentarse a sus espectadores los transforma; cuando resulta escrutado provoca un estado de inestabilidad y confusión. Durante este juego la razón sufre un engaño para distraer su permanente vigilancia y dejar

salir las fuerzas del imaginario que están sujetas por las convenciones del raciocinio.

Tal vez una estrategia muy instructiva es la que nos revela Giacometti, quien caracterizó a sus esculturas como objetos móviles y mudos, con ello el artista se alejó del contexto muy restringido y extraordinariamente determinado de la escultura y la reemplazó por la del objeto en movimiento. Esto atrajo la atención de Breton por el estilo en que Giacometti creaba formas en las que convergían cuerpos animales y humanos para provocar una convulsión perceptual en el espectador. El conjunto de estas presentaciones del objeto hallan su expresión en un onirismo objetivo, Breton lo sugiere en una definición:

"El surrealismo se basa en la creencia sobre una realidad superior en ciertas formas de asociación hasta ahora soslayadas, en la omnipotencia del sueño, y en el juego desinteresado del pensamiento. Lo que conduce a la destrucción permanente de todo otro mecanismo y su substitución en la solución a los principales problemas de la vida". Sobresale un aspecto en esta distribución del objeto que consta en su naturaleza provocativa; un personaje objeto que invade la psique y la convulsiona como consecuencia de un acto iconoclasta atentando contra la armadura racional que todos padecemos en nuestras sociedades racionalistas.

Al revisar el mito de Osiris y su desmembramiento, Maire Jaanus, una comparatista interesada en Lacan, desarrolla un punto de vista respecto a los impulsos. Aplica el ejemplo del desmembramiento para reflexionar sobre los impulsos que "se manifiestan como búsqueda fetichista por algo que solía formar parte nuestra pero ahora es una otredad extracorporal y marginal que puede 'aparecer' en casi cualquier sitio y en cualquier persona o cualquier cosa".[1] El objeto surreal parece asociarse a ese impulso extracorporal y fetichista, pensamos que forma parte de nosotros, sobretodo en cuanto al objeto que figura en nuestros sueños. No obstante, somos nosotros quienes percibimos el trazo que dejó el objeto mismo, un cuerpo extraño incrustado en nuestra memoria. Damos

[1] Maire Jaanus, "The Démontage of the Drive", 1995, p. 125.

constancia del objeto como instrumento provocador para estimular emociones, por ejemplo: sorpresa, consternación y hasta estupefacción. El propósito era crear un desplazamiento emocional en un ambiente que prácticamente había perdido las facultades para ejercer un cambio interno como modo de vida; el objeto anima un espíritu inanimado. De aquí la relevancia de ese mecanismo de substitución para negociar los problemas de la vida como recomendaba Breton. Es imperioso ubicar al surrealismo en permanente reacción emocional e intelectual, como un acto de resistencia contra la mentalidad de la guerra y su modo de enfrentarla que era anteponiendo un arte que cuestionaba todas esas estructuras culturales caducas para proponer una contra-cultura. Debemos agregar que en la comprensión del objeto surrealista hay una actividad política creadora de objetos en pugna contra el objeto de consumo, los relatos en torno al lujo, al privilegio, a la elegancia, al buen gusto, a la buena conciencia, al patriotismo, a la religión, etcétera. Sin embargo, pronto la naturaleza híbrida de la hegemonía de la venta logra asimilar al objeto surrealista como discurso objetual que puede emplearse para vender el producto de una *nueva manera* la voraz metástasis del comerciante siempre al acecho. Esta tendencia definitivamente cae en la responsabilidad del surrealismo "accesible" de Salvador Dalí. En otro parámetro de provocación el objeto adquiere una sexualidad visible, por mucho todos estos objetos no son los que acogen los museos del *gran arte*, hasta es de notarse el carácter a menudo irónico de muchas obras que ubican a la sexualidad en un terreno ambiguo.

En los confines del análisis del pensamiento mítico quiero mencionar un párrafo de la analista junguiana Marie-Louise von Franz quien trabaja el término freudiano de la proyección a su vez redefinido por Jung en un contexto por demás fascinante:

"Cada vez que una proyección ocurre, primero hay un *remitente* y un *receptor*. Con el motivo del remitente (de la figura de la cual emanan efectos mágicos) [recuerdo en este contexto, por decir algo, la afamada caja de Pandora] es central en varios mitos, pero aún de manera más frecuente es el motivo de quien es *impactado* en el seno del mito, que a

menudo trata la cuestión de una defensa contra tales efectos".[2] Bajo este contexto tomo el efecto proyectante del objeto surrealista, en la inteligencia que a menudo posee un contexto mítico y mágico.

Simultáneamente hay mención de un impacto provocado por el *remitente* sobre un *receptor* que es quien padece la fuerza evocadora, provocadora y desestabilizadora del objeto. Vale traer a cuento lo que Breton le adjudicaba al surrealismo en la omnipotencia del sueño: el juego del pensamiento y la destrucción de otros mecanismos y la substitución, como efectos de un pensamiento y consecuencias que tiene el objeto surreal; en lo complejo de estos motivos como parte esencial del impacto de los actos y objetos surreales, persiste una cierta porosidad del objeto que permite un traslado psíquico del sujeto al objeto, sitio que procura un intercambio entre los aspectos subjetivos y objetivos. En suma, concurre una liberación de ilusiones ópticas que reinventan el objeto observado en objeto alucinado. Breton reflexiona sobre el surrealismo como un intento por "lanzar un *hilo conductor* entre mundos por mucho disociados de la vigilia y el sueño, de la realidad exterior e interior, de la razón y la locura…".[3]

Inicio esta excursión, como si se tratara de recorrer un plano geográfico que ubica terrenos lejanos a un lugar al que eventualmente llegaremos, con esta imagen en mente tomo a Alberto Giacometti, quien perteneció muy brevemente al grupo surrealista, él corresponderá a ese *terreno* un tanto remoto al surrealismo. Tengo la inquietud de esbozar una serie de motivos cercanos al modernismo que me parecen particularmente elocuentes en las esculturas de Giacometti.[4] Lo que lo atrajo al surrealismo fue la intención de encontrar objetos que sólo pertenecían al mundo de las ensoñaciones, este artista nos deja una serie de escritos que abren una

[2] Marie-Louise von Franz, "Definition of Projection", p. 20.

[3] A. Breton, "Manifeste du Surréalisme", p. 103.

[4] Considero al modernismo como término para identificar un movimiento artístico y literario. Y mejor será diferenciarlo de la modernidad identificada con la fisonomía de lo que constituyen los motivos culturales de las sociedades modernas en su camino al supuesto "progreso".

ventana para que podamos acercarnos a la manera en que decide narrar sus experiencias creativas. "Desde hace años no ejecuto más que esculturas que se ofrecen terminadas ante mi espíritu, me dedico a reproducirlas en el espacio sin modificar nada, sin preguntarme lo que pudieran significar (basta para que me dedique a modificar una parte o que busque una dimensión para que me encuentre completamente perdido y que todo el objeto se destruya)".[5] Estas palabras me parecen fascinantes porque se trata de un acercamiento muy honesto a lo que siente Giacometti sobre la extrema fragilidad del objeto creado. ¿Qué sucede con esa imagen que ya cuenta con un cuerpo espectral y cualquier modificación representa su destrucción? Ese cuerpo reclama una vida y su efigie no tolera otra. El relato de Giacometti hace referencia a esa pequeña instalación que nombró "Le palais à 4 heurs du matin" (El palacio a las 4 de la mañana). El escultor describe esta pequeña obra como una especie de rompecabezas "que adopta sus formas exactas en el conjunto".[6] Este palacio está construido a base de cerillos, estructura que amenaza con colapsarse en cualquier momento. En el interior hay una columna vertebral, arriba un esqueleto de pájaro, colocó también una estatuilla que representa a su madre. La creación del objeto es parte de una actividad que compartió durante la madrugada con una mujer que lo acompañó durante varios meses. Como es tan inestable esta estructura, hubo que rehacerla más de una vez; rinde un testimonio de la delicadeza y fragilidad del momento y me hace imaginar una metáfora de los andamios que sostienen a nuestro cuerpo durante una actividad insomne y por tanto deudora de un sueño que se anula para elaborar esta escultura onírica del desvelo.

Giacometti es un escultor iconoclasta pues sus nociones sobre su creación inician por negar al objeto "una escultura no es un objeto, es una interrogación, una cuestión, una respuesta. No puede concluirse, ni tampoco es perfecta".[7] Tenemos frente a nosotros la obra indeterminada,

[5] Giacometti, p. 7.
[6] *Idem.*, p. 7.
[7] *Ibid.*, p. 2.

una entidad sujeta a una ambigüedad estructural, es *infinita*, por lo que anotamos que esta forma tiene existencia propia, atraviesa por un proceso de transformación, de trasmutación. Si el devenir de muchos objetos es el desecho y una pérdida de significado, para el artista la escultura jamás pierde su carácter ni su valor, pues no pertenece al ámbito del consumo "de un objeto desplazado por otro" porque es tecnológicamente más avanzado que su predecesor. "Una escultura egipcia desgajada, un Rembrandt tachado, rayado, pálido, ennegrecido, mantiene su belleza escultórica o es una pintura tan bella como el día en que fue elaborada".[8]

Otra pieza es "La jambe" (La pierna), ante este ejemplar nuestra mirada aprende a distinguir la autonomía de partes humanas, pero lejos de la idea de una totalidad que nos presentan los cuerpos como los acostumbramos a ver. "Una persona a dos o tres metros no me permite ver los ojos, manos [...] Me restaba la posibilidad de hacer una parte por el todo, así corresponde mi visión de las cosas".[9] Pienso entonces, que interviene un elemento catacrésico en estas construcciones de un imaginario escultórico, según las cavilaciones del escultor hay una visión que se califica por el deseo, un placer por la naturaleza del cuerpo, la pierna se ubica a una altura que le conviene con el pie que ocupa una dimensión precisa, la rodilla a la altura del muslo. En sus crónicas Giacometti comparte una visión caleidoscópica, casi como una descomposición geométrica del cuerpo. Pero si bien la escultura de la pierna se concibe en 1947 no será sino hasta 1958 cuando siente una necesidad imperativa por concluir el proyecto de la pierna; la impresión mental de ésta habitó su imaginario por once años; durante una entrevista con André Parinaud externa sus dificultades para realizar un busto, si en 1914 no tuvo dificultad en plasmar el rostro de su hermano en 1962 lo asedian complicaciones, pues ahora quiere no sólo moldear una cabeza desde lejos, sino comprometerse con la complicación extrema del asunto de la profundidad, interviene una sofisticación espacial, todo se transparenta ante sus

[8] *Ibid.,* p. 22.
[9] *Ibid.,* p. 27.

ojos y lo delicado es poder ver a través del esqueleto, el obstáculo para su ojo modelador es abarcar un conjunto que pueda nombrarse por sus detalles.[10] Nos transmite el entrenamiento que debe realizarse para alcanzar una mirada interna que atraviese todo, "pensar con los ojos"; en sus exigencias creativas intervienen las minucias: la cabeza, el cuerpo y la tierra sobre la que se yergue la figura, afirma que debe concentrarse en los ojos, pues al conseguir su resolución obtiene la cabeza entera. En este relato del desarrollo y recorrido imaginario que ejecuta en la materia transmite una topología del rostro, un lugar para ubicarlo, que es la estructura imaginaria para toda la fisonomía de la cabeza, el enigma está encerrado en los ojos, pero al lograr su búsqueda esa cabeza imaginaria le sirve como modelo para todas las cabezas que creará; este es el comentario de Giacometti: "pienso en la forma del ojo [...] la apariencia de la forma. ¡En caso de conseguir la forma del ojo, esto me dará probablemente algo que asemeje la mirada! Si el arte consiste en llegar a situar la pupila [...] la mirada resulta del entorno del ojo. El ojo siempre conserva una apariencia fría y distante".[11]

El escultor aprovecha una crisis creativa en la percepción de las dimensiones figurativas y advierte que las cabezas en 1940 "se tornan minúsculas, tienden a desaparecer, no registraba más que innumerables detalles".[12] Durante sus pesquisas interviene el asunto de la distancia y la proximidad acompañadas del detalle y la totalidad. El terror de la mirada queda expuesto, se abren el vértigo y el abismo "[mientras] más me aproximo a la *cosa* más se aleja".[13] La creación toma el aspecto de una crisis, el terror sagrado de culturas remotas ahora toma el aspecto de terror creativo; lo abandona toda posibilidad de estabilidad. La fábula de la inestabilidad dimensional recurre en una entrevista con Pierre Dumayet, Giacometti, sostiene entre sus manos una figurilla no mayor

[10] *Ibid.*, p. 31.
[11] *Ibid.*, p. 32.
[12] *Ibid.*, p. 34.
[13] *Ibid.*, p. 38.

a los dos centímetros "no sólo esta mujer es pequeñita, sino que la mujer está estropeada (le falta una pierna) también pretende parecerse a alguien: por demás, para mí, es un retrato".[14] La inestabilidad dimensional entre distintos tamaños y carencias entra en otra crisis, que es la de una identidad malograda, no llega a "parecerse a alguien" y, sin embargo, es un retrato, en principio Giacometti crea esculturas grandes y luego las disminuye hasta convertirlas en estatuillas, esta reducción ocurre desde que observa a la persona a la distancia y su deseo es capturarla en su verdadera dimensión; otro fenómeno perceptual acaece cuando su obra ya no se determina por la reducción sino por el estiramiento, estas inestabilidades desembocan en un desorden perceptual deliberado que acompaña a la desorganización cognitiva, misma que afecta la percepción de objetos y sensaciones. Nos permite acompañarlo por estas narraciones dimensionales, en una visita al Louvre descubre a una mujer contemplando una escultura sumeria, de pronto la escultura se torna en una simple piedra y la mujer en un objeto maravilloso "no supe si era material o inmaterial, una especie de movimiento transparente en el espacio, un objeto vivo, la maravilla de maravillas".[15] De este modo se revela un arte de la escultura fallida, lo cual ocurre cuando aflora una tendencia o un conflicto entre lo que busca y una apariencia que parece inaccesible; surge un conflicto de la semejanza, cuando intenta representar a su hermano o a su mujer que luego de posar para él ya no la reconoce. La crisis cognitiva se incorpora al acto creativo, como acto de desconocimiento deliberado de lo que la realidad suele imponer, el objeto detenta su propia autonomía, las personas y los objetos tienen que despojarse de su identidad formal para habitar la representación subjetiva del escultor.

Para avanzar en esta exposición me planteo un movimiento algo oblicuo con un texto que Hélène Cixous, esa escritora multifacética, novelista y crítica literaria, que dedica a la figura de Jean Genet un escritor controversial por su identidad infractora, contrabandista, ladrón y

[14] *Ibid.*, p. 45.
[15] *Ibid.*, p. 50.

rebelde permanente, este mismo escritor deja una constancia muy reveladora con una crónica poética de sus experiencias con Giacometti, Cixous inicia su prosa valiéndose de una serie de metáforas cromáticas, el nombre de Genet proviene de *genêt* (Ginesta o Ginestra) una flor de color blanco, "Dicen que se le nombró Blanco […] Pero no, nunca será llamado Blanco […] Genet nunca fue, ni quiso ser blanqueado".[16] Cixous introduce otra metáfora más para crear un contraste muy semejante a los tonos de un cuadro. "En el futuro, se convertirá en (eternamente) negro, infante negro…".[17] Extiende luego una dimensión narrativa para completar este primer perfil, "y como infantes furiosos que encontramos en la literatura provistos de nombres fatídicos arraigados a regiones y lagunas espinosas como un Heathcliff".[18] Aquel personaje de *Wuthering Heights* quien mostrara un lado sombrío, un sujeto que deambula por las calles de Liverpool y de quien se sospecha que alberga una naturaleza demoniaca y un alma infernal, Cixous construye un personaje legendario del escritor, para ella su nombre es falso, deriva del contrabando; se trata de un Genet capaz de "trasplantar, rimar, descoser, segmentar, doblar (el lenguaje) y traerlo alrededor de su nombre, el lenguaje enloquecido que él hace estallar de risa…".[19] La vida del escritor se rodea de violencia, pasa de una estancia en prisión a otra, lo arrestan por tener papeles falsos, robo, vagabundeo y haber cometido actos lascivos en público acaso aludimos a un uso creativo de la criminalidad con una violencia como la que enumera Cixous al cuerpo del lenguaje, sin la cual el lenguaje literario no puede librarse de sus convenciones, deberá abandonar su morada segura para tener opción a otros significados que no suelen explorarse, considera Cixous que "Ese lenguaje que ataca de su interior es para mejor defenderlo, hacerlo fallar, claudicar, lo monta, hace

[16] Hélène Cixous, *Entretien de la blessure sur Jean Genet*, p. 10.

[17] *Ibid*., p. 11.

[18] *Idem*. Se refiere a esas regiones habitadas por el protagonista romántico de la novela de Emily Brönte.

[19] *Ibid*., p. 12.

acrobacias, lo nada, [...] le aplica, le inflige la inversión".[20] Estos atentados al lenguaje son deliberados pues van contra la lectura, una fase distinta es recorrida por Cixous al ocurrir una amputación figurada quien cita a Genet, "Stilitiano era feliz de someterme bajo sus órdenes y con sus amigos me presentaba como su brazo derecho, aunque tenía amputada su mano derecha, yo repetía maravillado que ciertamente era su brazo derecho, soy aquel quien toma el lugar del miembro más fuerte".[21] La herida, la amputación reciben distintos tratamientos narrativos que el escritor va recogiendo como memoria somática de su ser.

Todo el discurso cromático sobre el nombre blanco está englobado por su propio relato, Genet percibe esta figura como "las flores de genêt, por las cuales siento una simpatía profunda".[22] Y Cixous da testimonio sobre la deportación de Genet "a Morvan, al país moro, es decir al país negro".[23] Queda establecida la identidad bicromática del personaje que esboza Cixous, como si la vida de Genet lo fuera coloreando, el conjunto de estas atribuciones bosqueja un héroe iconoclasta más de la modernidad un Genet que refiere su vida como ladrón, como prostituto, hace su propia mitología al asumirse como simulador espontáneo "Los palestinos me pidieron aceptar una estancia en Palestina, esto es en el interior de una ficción, ¿habrían reconocido al simulador espontáneo?".[24] Encuentro muy interesante el que Genet rompa con las narrativas políticas para colocarlas en una ficción geopolítica. Cixous quiere descubrir algo sobre la herida y la denomina "herida reencontrada, vuelta a leer, sondeada hasta el recuerdo".[25] Un encuentro con una personificación y metaforización de la herida y su misión es interrogarla porque forma parte de uno de esos enigmas de la escritura, como figura la herida siempre comunica un cierto aire de intimidad, una cercanía con la piel, el lenguaje herido y

[20] *Idem*.
[21] *Ibid.*, p. 16.
[22] *Ibid.*, p. 17.
[23] *Ibid.*, p. 18.
[24] *Ibid.*, p. 20.
[25] *Ibid.*, p. 24.

la flagelación de éste tiene un doble movimiento, de la piel del texto a la piel de Genet. Un arte del modernismo asume su designio como arte rebelde, el discurso de Cixous lo plantea como "su arte no tiene piedad, pero no sin sangre y sin terror".[26] El terror del arte define su postura, el amor también cambia de ruta y por ello la autora nos revela que Genet lo encuentra al revés.

Cuando Genet se encuentra en medio del conflicto bélico en Palestina, Cixous toca lo que mencionábamos como ficción geopolítica "traza un círculo que lo circunda, inventa las formas de exclusión interna [...] cava una captura profunda, temporal, en su cautiverio".[27] Cómo imaginar escenarios más elocuentes del cautiverio para comunicar un rechazo total a la sociedad punitiva, pero también de aquel cuyo hallazgo es que en el castigo se urde el gesto de rebeldía.

Después de estos prolegómenos, Cixous hace una visita al estudio de Giacometti —al que Genet acude— por cierto, Genet deja una crónica de esos encuentros con Giacometti. "Supuestamente pintando a Giacometti quien realiza su retrato, se torna en flor, una mezcla de hilos, lo toma por él, hace que Giacometti pinte su autorretrato".[28] Mediante las artes mágicas de la narrativa imagina a Genet en el estudio de Giacometti: "Si nunca se siente bien, casi como en su casa, no puede ser más que un taller bien sucio, donde reina la vigilia del polvo sobre un montón de fierros...".[29] Haciendo memoria de algunas tomas fotográficas que encuentro de Giacometti en su taller, la descripción de Cixous me permite también realizar una visita espectral al estudio del pintor y escultor. Sin embargo, ¿es Genet el que está allí? ¿O acaso es Cixous que visita el texto de Genet quien deja el testimonio de las muchas visitas que hiciera al taller de su amigo, espacios textuales e intertextuales?, atamos a este ambiente del taller sucio el comentario emitido por Cixous sobre una

[26] *Idem.*
[27] *Ibid.*, p. 29.
[28] *Ibid.*, p. 34.
[29] *Idem.*

escritura "que crea de los basureros magníficos del significado, los que su colega Joyce en el exilio llamaba literatura".[30] Para alcanzar el vertiginoso paso de Cixous vemos en estas notas una oscilación entre el esbozo de un personaje de Genet y otra que expone una personificación de su escritura, aquello que imprime un sello de profunda singularidad y por ello provista de una autonomía radical, Cixous reflexiona sobre esa escritura que busca "hacerse expulsar del dominio de la palabra dada. Para lo cual [debe] comenzar por cometer un crimen, luego tornarlo en *ecrime* [o sea en "scriptocrimen"]".[31] Este paso captura el atajo entre acto criminal y su metamorfosis en una criminalización de la escritura.

Cixous retrocede en su relato sobre Genet como hijo de una madre a quien no conocerá excepto en la modalidad ficticia, y cita un pasaje del *Diario de un ladrón* de Genet en el que éste tiene un encuentro con una anciana que recién sale de prisión:

"—Es una ladrona— me dije [...] me llevó a pensar que podría ser mi madre a quien acababa de encontrar".[32] Cixous aprovecha la imagen de la madre simbólica, hecha monumento, pero ante todo, esa figura de la madre ausente sugiere el simulacro del origen y simultáneamente anuncia el comienzo de un traumatismo literario que define a Genet. Sin embargo, hay que transitar con cautela, pues Genet aprovecha absolutamente todos los recursos para ubicarse a sí mismo como protagonista de su propia mitología de vida o *simulador espontáneo*. "Desde que escribe Genet, es el fin del fingimiento. El fin de lo pintado. Hace un Genet. Se viste en genêt (retama) realiza un acto pastiche".[33]

Entre estas medidas narrativas un acto indispensable para el modernismo es la manifestación de la censura y está en Cixous reconocerla en Genet, concluye una sección de su escrito con esta formulación:

[30] *Ibid.*, p. 42.
[31] *Ibid.*, p. 55.
[32] *Ibid.*, p. 64.
[33] *Ibid.*, p. 66.

"Si la literatura no existiera, la habría inventado, para alojar sus fingimientos, sus máscaras y las suyas. Sus personajes principales".

1) Las prisiones, simulacros de madre.
2) La pareja madre e hijo pintada en gran sombra.
3) La palabra: pero no es siempre la que emerge de él como un hijo que emerge de su lengua, ¿la pareja lengua-palabra?[34]

Encuentro una genealogía de un modernismo que Peter Nicholls califica como presencia "de un lenguaje que podría hacer un reclamo fuerte a la trascendencia, puesto que parecíamos comprometidos por los trazos que acarreaba de su función social fallida".[35] Un modernismo abocado a rechazar los canales de una comunicación convencional. La literatura asume una responsabilidad en la transformación de los simbolismos caducos de una sociedad *fallida*, de aquí la mención estratégica de la censura evidenciada como *expulsión de la palabra dada*, la misma criminalización de la escritura y en síntesis el recorrido y elección hecha por Cixous de sumergirse en la literatura de Genet como exponente de la *blessure* o herida infligida por la sociedad y retornada como una literatura hiriente.

Genet vuelca sus talentos narrativos y toma el *atelier* (estudio) de Alberto Giacometti para construir testimonios sobre la mirada lo observable está sometido a un carácter sorprendente, es una provocación dirigida a la mirada, existe una representación dramática del objeto, su representación es cardinal y ocurre en lo performativo. Lo dramático está asociado a una acción que se condensa, se encuentra y habita al objeto, Genet revela que "este artista supo descartar lo que molestaba su mirada para descubrir [lo que nos resta] cuando los falsos semblantes

[34] *Ibid.*, p. 66.
[35] Peter Nicholls, *Modernisms. A Literary Guide*, p. 25.

son levantados".[36] Y entonces comienza una serie de acciones "un deshacer el objeto o ser que elige, de sus falsos semblantes utilitarios…". El quehacer del artista cobra un trasfondo político con la misión de revelar algo fuera de la cultura utilitaria que nos define como sociedad, encausados en este labrado de las figuras y objetos, el arte expresa el carácter de una revelación. En esta encrucijada Genet nombra aquella herida que Cixous invocara en su escrito, una herida que el autor inflige en cada cuerpo "oculta [algo] en lo invisible", completa este pensamiento respecto al arte de Giacometti en un "desear el descubrimiento de esa herida secreta de todo ser y toda cosa con el fin de iluminarlas", la herida es una metáfora compleja que Cixous dramatiza en el uso que hiciera Genet en un corte visual para vivir la creatividad de Giacometti; es un escalpelo literario. Me detengo en esta herida ontológica en virtud que la obra del escultor se caracteriza por la misma, así hay un acceso a una profundidad que otras manifestaciones pretendidamente artísticas están muy lejos de obtener, Cixous supone que "esa Herida se muda. No permanece en su lugar, el viaje de la Herida en la cual hace su horadación (inserto en *Entretien de la blessure*). Poca duda cabe entonces sobre la semejanza performativa de esta figura.

En la manera que va articulando las cosas Genet glosa sobre una figurilla de Osiris en la cripta del museo del Louvre, le comunica un estado de inquietud "pues se trata de un dios", esta sensación de consternación sacra —o convulsión— es la que compara con lo que siente ante la presencia de las estatuas de Giacometti. Si la herida ontológica enviste a este arte, la consternación sacra nos aproxima a la herida poética, Genet atraviesa por otros escenarios míticos, retorna a épocas milenarias "en una noche poblada de muertos que se reconocen en su obra", Cixous acompaña a Genet durante el viaje iniciático a las esculturas y comenta que es "una manera en que los muertos se piensan muertos".[37]

[36] Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Genet, s/p. Toda mención al pequeño texto que escribe Genet sobre el estudio de Giacometti carece de paginación numerada. (Principio del escrito).
[37] H. Cixous, *op. cit*., p. 33.

Desde la perspectiva de Genet el encuentro con las figuras del escultor ronda la muerte. En una conversación que sostiene con Giacometti le expone que "las espaldas y el pecho de dos de ellas tienen la delicadeza de los esqueletos, que, si se tocaran, se pulverizarían". Cómo está expuesto el contraste entre la dureza real del metal y la extrema fragilidad que presiente Genet al formular este comentario.

Es exhilarante la travesía poética del escritor quien entra a otro estadío al hacer intervenir una dimensión háptica —esta condición del tacto que apela a una percepción en la que la persona atraviesa por un repertorio de sensaciones que le causan el contacto con los objetos, el tacto al servicio de la imaginación—. "Palpo la espalda y cierro los ojos: no puedo describir el bienestar de mis dedos, que por primera vez tocan el bronce", el recorrido háptico se inicia en un mundo deliberadamente ciego en el cual el tacto es lo que determina el curso y destino de los sentidos, para entablar una relación íntima con el objeto en el curso de esta lectura ciega del bronce emana la sensualidad íntima de la forma, nos transporta a las texturas y a una existencia imaginaria de cada una de ellas.

La interlocución entre el escultor y el escritor demuestra la inteligencia artística de ambos; pregunta Giacometti si sus esculturas mejoran en el bronce o en el yeso, y su interlocutor replica: "por primera vez el bronce acaba de ganar. Sus mujeres [obtienen] la victoria del bronce". Presenciamos una existencia de la materia, la escultura se despoja de la restricción de simple objeto para alcanzar una dimensión mítica, en la que las figuras constatan el sortilegio capaz de activar las asociaciones mentales; tan elocuentemente concebidas en lo ideoplástico, que determina la oportunidad de concebir una narrativa que comparte la idea con su plasticidad. El objeto de arte resulta moldeado y hasta modificado por las impresiones mentales y fisiológicas.[38] Lo háptico y lo ideoplástico se entrelazan, especialmente en relación con ciertas observaciones de Genet, "acaba de tocar una estatua apenas bosquejada: durante medio minuto, se entrega al paseo [que realizan]

[38] Éste es un adjetivo acuñado por Daniel Tuke, médico del siglo XIX.

sus dedos por la masa de tierra" luego hace un relato espejo "Mis dedos rehacen lo que hicieron los de Giacometti, pero mientras que los suyos buscaban apoyo en el yeso húmedo o la tierra, los míos [...] reponen sus pasos con mis pasos. Y —¡en fin!— mi mano vive, mi mano ve". Bastante más adelante acentúa y agranda estos sucesos "Giacometti o el escultor para ciegos". Pocas veces tenemos esta oportunidad privilegiada de presenciar el goce tan único de un acto creativo que se encuentra en proceso, el libro del *Atelier* es una crónica que reporta las distintas transformaciones de los sentidos sometidas a la elaboración de las esculturas.

Pero Genet encuentra a la muerte sagrada que es el dominio de los poetas. "Hace falta [...] un arte —no fluido, al contrario, muy duro— pero dotado del extraño poder de penetrar el dominio de la muerte, resbalar a través de los muros [...] porosos del reino de las sombras". Con la caricia del discurso poético el cuerpo adopta, no sólo la dureza de sus motivos sino el carácter espectral capaz de resbalar a través de los muros. Genet descubre un discurso escultórico y rapsódico en el interior de un taller híbrido, una mitad destinada a la escultura y otra al arte poético. O bien, desaparecen esas fronteras y ya no sabemos en qué parte estamos, en este *atelier* están creándose las visiones, espejismos entre las esculturas y los reflejos que se provocan en la prosa de Genet, para alcanzar el propósito de un acto híbrido entre escultura y poesía su narrativa trabaja por capas, para comunicar densidad a su prosa, hacerla escultura del significado. Puede conseguir esto al convertirse en ojo narrativo, pero hay otras estrategias para que tengamos la sensación de la densidad poética, y la más directa es al imitar las acciones del escultor cuando moldea las esculturas, así como también imitando la apariencia e identidad de las mismas, ocurre una curiosa envidia del tacto que trasciende al recorrer las esculturas con una mano imaginaria.

Genet reporta otro cariz de la obra del escultor, para rastrear lo creado sobre la representación de animales, mismos que se alejan del perfil convencional tantas veces visto, las formas se someten a un estrechamiento extraño, hace evocar el fenómeno de aquellos espejos en las

ferias que deformaban nuestro reflejo una suerte de anamorfismo, o distorsión de la mirada, Genet anota que en el repertorio escultórico de Giacometti hay pocos animales; comienza por el perro en bronce, "era todavía más hermoso [bajo] su extraña materia: el yeso, la mezcla de hilos e hilachos…". Entonces el escultor le revela algo inusitado "Soy yo, un día me vi en la calle así, yo era el perro". Por las artes portentosas de la creación él tiene la capacidad de despojarse de su forma para convertirse en el perro y habitar a este ser como una escultura, descubrir una animalidad interna fuera de la dictadura antropocéntrica que muchos humanos tienen, y el escritor prosigue "Olvidaba el admirable gato: en yeso, del morro a la cola, casi horizontal y capaz de atravesar por el agujero del ratón, su horizontalidad rígida restituye perfectamente la forma que guarda el gato, aun cuando se hace bola".

El escritor imprime una animación al objeto *inanimado* pero también ofrece una animación por la posición horizontal que pasa a la rotundidad, el gato mental puede adoptar cualquier forma, en el mismo sentido que el escultor puede devenir en perro o en gato. No hace mucho yo mismo pude admirar este gato de Giacometti en el museo Metropolitan en Nueva York esa angulosidad del animal en bronce parecía cortar el espacio que ocupaba, de modo que la imagen esta muy fresca en mi memoria y por eso me conmovió profundamente.

En un repaso sobre algunos aspectos de lo moderno y basándose en Baudelaire, Paul de Man evidencia desde el concepto de modernidad, que "describe la literatura [como] un flujo firme de una entidad alejada y trasladándose a su propia modalidad de ser…".[39] Parece que nos invita a un acercamiento a una determinada identidad que está en un proceso de búsqueda, ese alejamiento es el que adopta mi lectura de Genet para esculpir la identidad del discurso escultórico. Insiste de Man en la entidad de la literatura, a mi me preocupa cómo el objeto poético alcanza su modalidad de ser. Esta inquietud deriva de la lectura sobre una literatura que evidencia sus modalidades cuando, como en este caso, elige la

[39] Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, p. 163.

escultura como propiedad de su discurso. El motivo para detenerse en este proceso es con el fin de reconocer que de Man no sólo menciona esa modalidad de individuación en el ser e identidad de la literatura, sino que agrega que ésta "es capaz de cuestionar su propia modalidad de ser".[40] Genet y Giacometti, cada cual, en su esfera artística, logran cuestionar los esquemas canónicos de sus dominios. Enfrentamos un acto literario muy especial porque define su modalidad de ser como una libertad para cuestionarse, por la cuestión que aborda Genet, en cada objeto del escultor encuentra diferentes fenómenos de individuación, algunas veces en la mirada, otras en la muerte y también en ese devenir animal, pero agregamos otro factor de individuación cuando subraya la manera en que su amigo cojea como consecuencia de un accidente "sus estatuas me dan la impresión que se refugian, en último lugar, en no se qué inestabilidad secreta que le concede la soledad". La inestabilidad de cada uno de los pasos de Giacometti hacen eco en sus esculturas, lo cual tal vez dé una pista sobre esa doble modalidad del ser, no sólo en la forma de desplazarse sino en el propio desplazamiento imaginario de sus esculturas. Genet descubre entre el polvo una de las esculturas más bellas, está escondida y teme que algún visitante torpe pueda dañarla, a lo cual el escultor replica "si es verdaderamente fuerte, ella se mostrará aun cuando yo la esconda". En esta región mítica del taller todo puede cobrar animación, al trasladarse el objeto del dominio corporal (lo fuerte, la fortaleza de la efigie) que el escritor aprovecha para la construcción de un escenario que transmite la experiencia de la escultura, esta experiencia me brinda, como lector, poder visualizar esta escena y hasta palpar la figura. La crónica de Genet me coloca en este mundo fantástico y puede lograrlo gracias a que su narrativa atraviesa las estatuas y las dota de otra vida, aquella que puede darse en la visión poética, pero el protagonista o responsable de esta aventura es Giacometti y su manera de relacionarse con la materia palpitante de sus creaciones.

[40] *Ibid.*, p. 165.

II
EL PASEO DEL ESCRITOR (A)

Esta sección consta de dos visiones, la primera abre con la figura del paseante y luego sondea *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, en una serie de incursiones por la ciudad; posteriormente, en la segunda visión reseñamos un viaje que realiza Breton a Quebec. Inicio estos pasos con una iconografía que hace intervenir una temática configurada por imágenes; o bien traza una descripción y un sondeo del contenido de ciertas imágenes. ¿Existirá una iconografía surrealista? y ¿si la hubiere qué perfil tendría? Breton deja un escrito sobre el arte mágico y en éste cita a Swedenborg "todas las apariencias y todas las formas materiales no son más que máscaras y envoltorios que dejan adivinar las fuentes más intimas de la naturaleza".[1]

Posteriormente, Breton busca un vocablo lo *surracionalista* o aquello que trasciende la intervención extrarracionalista, así el arte mágico abarca el intento humano por controlar las fuerzas de la naturaleza cuando se ponen en marcha prácticas ocultas de un carácter próximo a la irracionalidad. En este contexto la iconografía de un arte mágico porta una máscara y en otro aspecto existe una preocupación con los elementos de la racionalidad. Sin embargo, el asunto más relevante de la iconografía que buscamos plantear toma sus sentidos a partir de algunas nociones sobre la naturaleza, pero todo esto nos interesa por aquellas imágenes de la naturaleza que recopila el *flâneur*, ese caminante, que según Benjamin, recorre sin rumbo las calles. Le atraen los bistrós, las tiendas y el ambiente urbano. Este autor bosqueja al *flâneur* como un ser extraviado por distritos desconocidos de un París que es la cuna del caminante. Walter Benjamin advierte "una composición del texto que

[1] A. Breton, *Arcane 17*, p. 3.

acompaña con imágenes".[2] La modalidad y composición de una iconografía que aprovecha el *flâneur* sucede durante su paseo en el que arma un *collage* que penetra el panorama urbano. El caminante del que se trata, logra desfigurarse entre la multitud, con su capa de anonimato goza de una sensación de invisibilidad. Así como nos lo muestra Benjamin, el tránsito entre las escenas del paisaje a los parajes; de la campiña a las escenas citadinas; después de detenerse en descripciones del siglo XIX, traza una historia sobre los escritores-*flâneur*, Benjamin nos introduce a Baudelaire como escritor ambulante quien expresa su aventura poética en estos términos "¡Oh noche! ¡Oh refrescante oscuridad! […] en el empedrado de laberintos de la metrópolis, estrellas centellantes, brotes luminosos de las luces citadinas, ustedes son los fuegos de artificio de la Diosa Libertad".[3] Así damos testimonio de una ciudad que se narra a través del caleidoscopio poético. Sumemos también un desplazamiento distinto, aquel que deriva de la iconografía del transeúnte. Ya en el ensayo sobre Marceline Desbordes-Valmore, Baudelaire invoca el término *promeneur* (paseante) "que se pasea a través del paisaje de su poesía". Benjamin admite "que el paseante, ya no sólo deambula a su capricho. Toma refugio a la sombra de las ciudades: se torna en *flâneur*".[4] El laberinto, alguna vez reservado para los ámbitos del mito ahora se empalma a la ciudad "las masas son el más reciente e inescrutable laberinto, a través de éstas, los rasgos ctónicos previamente desconocidos se imprimen en la imagen de la ciudad".[5] La iconografía mítica se yuxtapone a la urbana para aludir al lado misterioso y ctónico de esos lados ocultos que sabe recorrer el escritor ambulante. Recordemos que lo ctónico se refiere a lo que legendariamente habita en las entrañas de la tierra; en la Grecia antigua esos habitantes eran las deidades vinculadas a la muerte.

[2] Walter Benjamin, *Il y aura une fois. Une anthologie du Surréalisme*, p. 419.
[3] *Ibid.*, p. 434.
[4] *Ibid.*, p. 442.
[5] *Ibid.*, p. 446.

Reiteradamente el *flâneur* tiene encuentros con mujeres, a veces sonrientes, otras como las describe Marcel Jouhandeau, sobre aquella bohemia durmiente "su cabeza inclinada al frente, su monedero vacío entre las piernas [...] todo dispuesto para dar una semblanza de orden que casi sugiere un aire de intimidad, la rodea una sombra interior[6] En estas viñetas queda el esbozo de una vida que refleja lo que el escritor ambulante capta de la ciudad, sin embargo, para ese *flâneur*, la mujer permanece pasiva como *objeto* visual para ser descrito, pero sin posibilidad participativa. Tal parecen esculturas pétreas que no intervienen, excepto cuando el paseante las registra durante sus merodeos.

No obstante, quiero presentar a la *flâneuse* para interrumpir estos soliloquios masculinos y transcribir algo de la prosa surrealista de Gisèle Prassinos realizada entre 1934-1939, cuando ella era una adolescente de 14 años. La *flâneuse* comienza su recorrido encarnando a "un perro que recorre cien pasos al extremo izquierdo de la calle de Sena. El espectro de Chateaubriand, centellando desde sus entrañas, lo seguía con el paraguas entre las piernas".[7] La escena de la calle queda transfigurada con este espectro luminoso, el camino se define por este encuentro y juntos toman la dirección hacia la Bastilla. "A las diez, el perro saca de su chaleco un pedazo de laminado de plata que sacude con un gesto casi viejo, el pedazo de chifón se hunde y luego reaparece, jalando un cráneo de búfalo".[8] Las imágenes van disponiendo personajes que pertenecen a un mundo mítico que establece las características de un relato que existe en estos ámbitos. En contraste a otros *flâneurs* que pocas veces abandonan su forma humana, Prassinos practica su prosa transformativa y sinuosa desde la perspectiva del perro. El aspecto mítico nos presenta un mundo simbólico que se resuelve dentro de la prosa. Esto representa que los significados que podemos extraer dependen de nuestra capacidad lúdica para transformarnos en el como-si-fuera de los personajes que pro-

[6] *Ibid*, p. 426.
[7] Gisèle Prassinos, *Trouver sans chercher (1934-1944)*, p. 22.
[8] *Ibid.*, p. 23.

pone la escritora. Los puntos de convergencia pueden hallarse en los mitos, leyendas y cuentos de hadas, pero lo más interesante acontece en la creación de una mitología que pertenece al discurso del relato. Esto conlleva a una serie de representaciones mentales que se yuxtaponen a la disposición de las calles que recorren el perro y el espectro. El texto se desarrolla como una escritura automática, misma que permite que el juego sea más importante que los significados racionales que podamos manejar, y es durante el juego que se ponen en marcha las permutaciones; en este juego la lectora o lector descubren un propósito desde su capacidad para establecer un tejido de asociaciones.

II.1 *Le Paysan de Paris*

En esta obra Louis Aragon es otro *flâneur*. Este escritor francés fue uno de los fundadores del movimiento surrealista junto con Breton y Philippe Soupault; para Benjamin el texto de Aragon le proporciona una estructura funcional, especialmente para el libro de los pasajes (*Das Passagen-Werk*) tal como algunos ya lo han notado (Susan Buch-Morss, Jacques Leenhardt, Rolf Tiedemann, así como quien los cita, Vaclav Paris). Un primer dilema nos sale al paso y es el de la identidad del libro de Aragon, pues combina la escritura poética, con la filosofía, los comentarios políticos, motivos míticos y la novela. Entre esta maraña narrativa se tornan visibles las rutas entre diversos escenarios desde el poder evocativo del surrealismo hasta la realidad de lo cotidiano. El *flâneur* que encontramos transitando entre estos pasajes elige un estado de desorientación pues así encuentra la grieta por la que puede entrar para tomar distancia de la realidad e iniciar el viaje por los espacios mentales. El encuentro textual entre Benjamin y Aragon se urde a partir de la destrucción de los pasajes (Passage de l'Opéra) que anuncia la caída de un estilo arquitectónico para dar paso al plan Haussman como proceso para una supuesta modernización de los pasajes. El desdoblamiento de una cartografía textual en la obra de Aragon es visible a partir de un texto que siempre está ubicado, lo cual procura una conciencia espacial; un dónde, una orientación y una

delimitación territorial de París. Aspectos que en su conjunto nos dan la posibilidad de un desplazamiento para acompañar a quien realiza esta escritura ambulatoria. Al mismo tiempo plantea el entrecruzamiento para activar transiciones entre lo real y lo surreal, tal vez todo esto sirva para brindar una cierta seguridad en una lectura ambulante, por el carácter altamente fragmentado que nos procura la novela así, quien recorre estos parajes va recogiendo experiencias tal como si imitara las prácticas del *flâneur*, siempre dispuesto a experiencias insólitas pese a que habita un cotidiano.

Es conducente reflexionar sobre la cercanía entre el gran proyecto de los pasajes (dispuesto en diversas viñetas) sobre la vida urbana y la novela de Aragon. Si esta *novela* nos invita a realizar una caminata hipnótica por los sitios de París, el proyecto de Benjamin es una conceptualización espacial inspirada en la *novela*. Hay un testimonio sobre una disposición estratégica en oposición al texto de Aragon para crear un escrito que recorre los eventos sin el efecto hipnótico, pero a riesgo de perder el recorrido poético, sin embargo, así como Aragon a veces interrumpe su impulso poético para consignar una realidad, como Benjamin interrumpe su conceptualización para incursionar un poco en los instrumentos poéticos; Benjamin comparte su experiencia de lectura de *Le Paysan de Paris* con una epístola que dirige a Theodor Adorno. "En la noche […] no podía leer más de dos o tres páginas, pues mi corazón latía tan fuertemente que me veía obligado a poner de lado el libro".[9] No sorprende que Benjamin, el gran cronista del *flâneur*, atraviese por las poderosas emociones que siente con la lectura de Aragon pues reconoce al *flâneur*. París es el crisol para una ecología surreal de la cual emerge el deseo como metáfora espacial. En *Le Paysan de Paris* esa ecología nos presenta una fauna que habita los espacios mentales, la vegetación se arraiga en el fondo del mar y una cabellera de sombras es la que nos conduce hasta zonas poco iluminadas, los faroles de la calle favorecen un carácter espiritual; el narrador califica el ámbito que recorre como

[9] W. Benjamin, *apud* Spies, *Il y aura une fois. Une anthologie du Surréalisme*, p. II.

metafísica del paraje. En vista que estas deambulaciones suceden cuando nos perdemos, durante estos sondeos hay ciudades en las que se avizoran esfinges desconocidas, interviene mitologías de otros lugares para dar un referente visual y simbólico, así el passage de l'Opéra (o pasaje de la Ópera) ingresa al mito, y apreciamos la voz poética como mensajera de estas alteraciones. Benjamin reconoce estas zonas como un "fenómeno del espacio" o *colportage* (extensión); esto quiere decir que hay una yuxtaposición de espacios y coincide con una experiencia sensorial; para el *flâneur*, ocurre una experiencia de lo simultáneo, Benjamin encuentra una metáfora visual, pues para el pintor simbolista Odilon Redon, el *colportage* transmite un sentido de misterio, así como una permanencia "en el equívoco, con dobles y triples perspectivas, insinuaciones de perspectivas (imágenes dentro de imágenes) —las formas que se generan en el estado mental del espectador".[10]

En cuanto Aragon nos invita a desplazarnos, encontramos un hotel de paso que se percibe como experiencia sensorial. Picabia, pintor vanguardista quien fuera de los iniciadores del dadaísmo, experimentó con el cubismo y perteneció brevemente al movimiento surrealista; él también habita uno de esos cuartuchos, estos hoteles indican otras maneras de habitar la metrópolis, Aragon los imagina como laberintos voluptuosos y así adoptan la estatura de auténticos palacios de la sensualidad y por extensión en regiones somáticas; el cuerpo parece asociar su sexualidad con estas regiones, un *colportage* que reúne el cuerpo con el lugar que se habita. De vuelta en las calles, el narrador encuentra eventualmente uno de esos pasajes, un establecimiento que vende bastones; la construcción visual que nos presenta Aragon de esta tienda de bastones inicia con los objetos dispuestos en abanico, a un nivel se entrecruzan, como si se tratara de esas perspectivas que generan en el acto de lectura una representación de bastones yuxtapuestos, posteriormente enumera un repertorio de formas desde aquellos cuyas empuñaduras se ornamentan con rosas de marfil y cabezas caninas, para luego continuar la enumeración

[10] Odilon Redon, *apud* Benjamin, *op. cit*, p. 429.

con gatos y mujeres; la tienda es dotada con un ambiente sobrenatural que recupera algo del gusto de la literatura gótica por espacios un tanto lúgubres. Durante la noche iluminaciones verdosas sugieren profundidades marítimas. Nuevamente el *colportage* nos introduce a una descripción particular del espacio en el que existen contaminaciones de un universo visual a otro para darnos como resultado esta escena oceánica. La naturaleza marina comunica un ambiente visionario que invade el espacio urbano para trastocarlo en un teatro para el hechizo y el misterio. Al proseguir su incursión por el pasaje de la Ópera observa a varias mujeres y discurre sobre "el cabello de resina, cabellos de topacio, cabelleras de histeria". Por este rumbo un salón para corte de pelo se permuta en el cabello visto como un montón de serpientes, los mechones de pelo semejando serpientes, un sitio que podría apreciarse como indiferente, adquiere un nivel mítico. A medida que capta imágenes del pelo rubio, "como la lluvia", es rubio como el canto de los espejos; nos dirige a esas "imágenes dentro de imágenes" que describiera Odilon Redon. Entre las mujeres que encuentra por la calle entabla un soliloquio y menciona que "el sol es un pequeño perro que decide seguirlo", la lectura insinúa cómo la mujer le lanza esta imagen híbrida, sol y perro quedan sobrepuestos para entregarnos una dimensión poética, libre de crear una combinatoria de imágenes. Capta la atención del narrador un conjunto de baños públicos que lo sumen en un imaginario colectivo, en el cual las personas suelen considerar estos baños como lugares peligrosos por el riesgo de contraer enfermedades contagiosas y las prostitutas que acostumbran asediar a los visitantes. Aragon aumenta el poder evocativo e introduce en el espacio de lectura a "sirenas con esmaltes leprosos, a su aluminio maculado". Esta línea apunta hacia la idea de esculturas narrativas que se prestan a palparse o representan un riesgo por el peligro a quien así se les acerque a contaminarse con alguna enfermedad. La voz colectiva del peligro salta al espacio legendario de las sirenas y sus proverbiales poderes de seducción. El conjunto de estas imágenes recuerda aspectos de la abyección, misma que imprime un fuerte sello somático. Ya en algún momento Kristeva argumentaba sobre una "lógica de lo interdic-

to [como] fundadora de lo abyecto".[11] Así aquellas sirenas están vinculadas a lo prohibido y lo abyecto, lo somático colocado en lo abyecto y en la prohibición emite una información ambigua, pues si una concierne a las convenciones sociales y falsos conceptos, otra aprovecha estos escenarios para construir esas esculturas narrativas de esas sirenas endurecidas por el esmalte y el aluminio.

Durante una de las tantas interrupciones del relato con una serie de asociaciones libres, Aragon reflexiona que el surrealismo causa una provocación sin control de la imagen, pues en su representación se provocan perturbaciones y ello nos obliga a una revisión, esto puede sustanciar una poética de lo surreal. Cuando en la novela se nos presentan los baños cada imagen provoca cambios de percepción y una revisión de lo que resultan nuestras expectativas y maneras de ver. Pasamos por lo que posiblemente pueda considerarse como una pedagogía perceptual que nos instruye en ver y vivir las cosas de manera distinta en lugar de someterse a la indiferencia de un cotidiano desprovisto de significado y misterio; hasta nos brinda la posibilidad de activar nuestra curiosidad e imaginación. Finalmente las temáticas somáticas son pretexto para generar interpretaciones diversas porque están inmersas en lo que el discurso social prohíbe valiéndose de un conglomerado de convenciones mediante las cuales los baños se construyen como regiones que atentan contra el cuerpo moralista y el cuerpo físico de los visitantes. Aragon combina todo ello en forma irónica para construir a sus legendarias sirenas, el escritor formula un mundo distópico obcecado en perseguir a los surrealistas, quienes serán colgados; aquellos que suelen beber imágenes serán encerrados en estancias desprovistas de espejos, porque el surrealismo representa una rebelión contra la realidad impuesta por esa sociedad que lo rechaza. En la realidad alterna dispuesta por Aragon observa cómo los rebeldes trafican con sus imágenes contagiosas, una de las metas de esta *anarquía epidémica* consiste en expulsar al individuo de su normalidad normativa para obligarlo a participar en un *pa-*

[11] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, p. 79.

raíso individual. En este paraíso interno procura una separación para crear una autonomía, es decir, un emplazamiento fuera de la dictadura que gobierna la realidad normativa que representa ese mundo distópico. La rebelión invisible desnaturaliza aquello que validan las instituciones, por ese motivo *las facultades [universitarias] estarán desiertas*, no pueden existir las armadas, se disuelven las familias. Es decir, que se desploma toda una cultura de reglas que sirven para gobernar a las personas. Porque hay una política de la dominación que se ejerce desde la enseñanza, el ejército y la familia como eje de la represión. El imaginario arrebata el derecho a separarse de aquellos poderes que intentan domesticarlo. Todo puede alimentar esta libertad imaginaria, pues la próxima visita acontece en una tienda de filatelia, descubre una estampilla que representa al emperador brasileño atrapado en un óvalo, luego sobreviene una invasión de la naturaleza con una serie de jirafas. "Las jirafas de Nyassalandia" aquella colonia británica que posteriormente se identificaría como Malawi; pero las escenas no acaban aquí le siguen *los cisnes australianos*; estas estampillas operan como microcosmos para recorrer territorios exóticos, tal como los muchos que figuran en las narrativas de aventuras.

La próxima sección de la novela se intitula: "El sentimiento de la naturaleza en Buttes-Chaumont" el paseo que realiza por este parque se enfoca en los jardines que se pintan como mangas de nutria, pañuelos de encaje y chocolates rellenos de licor. Con el marco de un traslado sensorial sucede una sinestesia que determina los conductos sensoriales emparentados con las imágenes. Una experiencia equivale a lo que una persona experimenta en un jardín, pero otra sucede cuando el jardín desata sensaciones e imágenes como las aquí descritas. No obstante, si en el sentido común la sinestesia nos informa sobre la presencia de un cauce cognitivo o sensorial que estimula un segundo cauce cognitivo o sensorial, en este caso particular, percibimos una sinestesia inducida por el jardín pero ésta es modificada por una sinestesia *poética* que estimula al tacto por el pelaje de la nutria, los pañuelos de encaje, así como los chocolates rellenos. Llega el anochecer y los jardines atraviesan por otras permutaciones, circulan los sueños *salvajes de los citadinos*, el cúmulo

de asociaciones conllevan las densas imágenes de bosques encantados para sugerirnos los escenarios de los cuentos de hadas, de modo que nos remontamos a tiempos atávicos de nuestro imaginario, que para muchas personas significaron los relatos sobre bosques encantados. Tal vez en esta línea de memorias inicia una forma del pensamiento poético, la temática de los jardines augura un cambio en nuestro estado anímico y como se generan motivos relacionados con la exploración de nuestro ser, en estos jardines salimos del abrigo que nos brinda nuestra habitación para recibir toda una compleja progresión de sensaciones. De interés especial para nosotros es la cantidad de sensaciones involuntarias que nos invaden durante esta lectura, la naturaleza que desenvuelve la narrativa atraviesa por varias transformaciones.

En los suburbios mentales donde relegamos a esos viejos monstruos encantados por las traidoras del mar, las palmeras enanas; los alhelíes, los bordes de las conchas [...] evocan el infinito (sección III).

La vegetación del parque esboza una vegetación mental y al condensar el conjunto de estas imágenes gozamos de una experiencia poética que Aragon concluye así: "la naturaleza es mi inconsciente". En el curso de estos viajes existe el conocimiento de un material que no pertenece a la conciencia, el experimentar la naturaleza hace recordar un sentido mítico; ambas formas de percepción coinciden en la creación de una mitología personal y ésta manifiesta un conocimiento personal y por extensión el descubrimiento que la naturaleza es mi inconsciente.

Durante otra expedición nocturna al parque, André Breton y Marcel Noll, otro poeta surrealista, acompañan a Aragon quienes ahora imaginan situarse en Mesopotamia. El mito personal de cada uno de ellos se yuxtapone al plano imaginario ocupado por Mesopotamia, tal vez el dato más notable es la habilidad del narrador para hacernos interactuar con el estado anímico de los tres amigos, quienes se ocupan de vivir sus aventuras interiores y comunicarlas para plasmar un *collage* poético a tres manos. Finalizando la sección IV el narrador nos hace entrar al parque "con el sentimiento de la conquista y una verdadera intoxicación de la disponibilidad de espíritu". El enigma en esta lectura no trata de

encontrar algo particular sino habitar los sentimientos de ese momento preciso, la noche es el elemento que da tono y color al mito, por ello los amigos saben que en ese momento pueden proponer una mitología del parque; Aragon capta el aura de la noche: "Es un monstruo inmenso de hierro mil veces horadado por el cuchillo. La sangre de la noche moderna es una luz cantante. Los tatuajes, los tatuajes móviles de la noche sobre su seno" (sección VIII). Esta personificación rapsódica de la noche deja la huella de una caracterización mistérica. La personificación convierte a la noche en figura mítica, no sólo se ha personificado a la noche entre varias culturas, sino que se mantiene profundamente vinculada al reinado de los sueños. Aragon consigue crear un mito surreal a través de diferentes estados del ser, y su versión de la noche se cataliza como una presencia que se admira en los espejos del jardín; con esta imagen recuerda su leyenda y un rostro de antaño. Aprovecho el planteamiento iconográfico tanto del parque como la hora nocturna que coinciden y así muestran el funcionamiento mítico bajo otra luz, lo que significa que el parque y la noche se habitan por los sueños y las visiones que encaminan a los tres amigos por los senderos de un automatismo existencial. Desgloso lo anterior, la escritura automática aborda un recorrido efectuado durante un estado cuasi hipnótico, de modo que los paseantes entran a un espacio que los aísla y así tienen acceso a sus mundos interiores, así está definida una existencia nutrida por el automatismo surreal.

Más adelante el bastón de Breton es motivo de otro relato, muy admirado por los meseros que trabajan en el café, y que adquiere en una tienda de antigüedades en Saint-Sulpice. Para el narrador está cargado de un carácter dudoso, pues es imposible decir si proviene de África o Asia, hasta hace recordar a Gauguin por el grabado exótico que detenta "el hombre de coral y agua verde, un bastón ornado con relieves obscenos, hombres, mujeres y bestias [...] babosas que reptan hacia las vulvas..." (sección X). Así como la procedencia del bastón oscila en la ambigüedad, el contenido simbólico es indeciso en tanto puede presentar motivos provocadores, pero por otro lado construye a la mujer como objeto —que guarda valor como objeto de seducción y anula su estatura como sujeto—;

también está colocado en el contexto del exotismo y del primitivismo, mediante una estética reactiva se define al primitivismo, una estética que tan sólo por ubicar al bastón como *objeto tribal* le asigna un valor exótico que lo hace interesante para una cultura colonialista. El primitivismo polinesio de Gauguin descubre para el arte nuevas formas poco exploradas que pronto entran al repertorio figurativo de los artistas de esas épocas, sin embargo, el bastón de Breton me hace evocar lo que Baudrillard identificaba como *valor simbólico*. "En la medida que conjura al tiempo como parte de una atmósfera…".[12] De hecho el aura que invoca este pequeño episodio del bastón trae a la memoria aquellas culturas edénicas y misteriosas que tanto estimularon el imaginario artístico de ese modernismo fascinado por el exotismo y el primitivismo, lo cual guarda una resonancia con el alto valor simbólico y no podemos ignorar que éste depende de toda una carga mítica muy presente en la novela, donde suscita un maridaje entre primitivismo y una estética neomítica.

La otra figura que ocupa al narrador es la de un perro, quien pese a la hora matinal le aúlla a la muerte, hay un reconocimiento mítico de ese animal vinculado a la muerte. Por la fuerza de la permutación Aragon deviene en perro que también aúlla a la muerte, esta figura no sólo participa de la *sinceridad canina*, sino también se extiende a su contexto cínico; de una sola pincelada el perro se proyecta a los cínicos, aquellos filósofos cuyo apelativo significaba *como perro* "los perros le ladran a cualquiera, propinan una mordedura dolorosa, y proverbialmente carecen de vergüenza" en este trasfondo el devenir perro tiene consecuencias en el relato mítico y en el filosófico.

Ya en la pradera Breton recuerda un limerick "it (sic) was a young lady of Gloucester" (sección XVI),[13] para el escritor esa pradera tiene la identidad de la dama de Gloucester, los libros o versos que recuerdan forman dimensiones alternas que se incluyen a las escenas de los jardines,

[12] Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, p. 78.
[13] Hay un equívoco pues el limerick (o verso humorístico que se desarrolla en 5 líneas) debe decir: "there was a young lady of Gloucester…".

Marcel Noll comparte sus naturalezas mentales por lo que ve a través de la bruma, y asimismo evoca esas grutas descritas en los relatos sobre viajes insólitos. Llegamos al final del paseo por el parque brumoso realizado por estos *flâneurs*, durante un verano en 1924. Me interesó esta travesía de Breton, Noll y Aragon porque ilustra bien la noción de naturalezas imaginarias que se recorren por los sentimientos de los tres amigos, mismos que parecen entidades fantasmales, o sea, aquellos sentimientos o episodios que no podemos asegurar si sucedieron porque se desplazan como sombras por las habitaciones de nuestro espíritu.

II.2 Breton y *Arcane 17*

Arcane 17 es la última obra en prosa de Breton, este texto se escribe durante una visita que realiza Breton el 20 de octubre de 1944 a Canadá en Gaspésie ubicado en la zona de Quebec. De entrada quiere distinguir al pensamiento poético, al cual brinda una naturaleza fugaz e imposible de dominarse pues así se diferencia del pensamiento ordinario. Y de aquí surgen las ecologías surreales, en esta narrativa que a momentos parece un gran poema amoroso, posteriormente entra en el ambiente particular de los cuentos e inicia su relato poético, que parece invocar una realidad alterna y así "surja la ceniza la —flor que embalsama, salta la bestia blanca y su ojo devela los misterios del bosque".[14] La naturaleza que habita la región poética retiene las fuerzas de invocación que nos abren el camino para sumirnos en esos *misterios del bosque*. El ojo poético del narrador se funde en la naturaleza y lentamente nos va desvelando cada detalle observado, es un día hermoso y el narrador aprecia cómo el sol se desliza sobre el pedernal azul "del más sensible pincel de marta [...] el estremecimiento de ese pincel distraído solamente por el pensamiento del pelaje de la graciosa bestia en alerta".[15] Repentinamente aquel día es capturado no sólo por la escena pintada (descrita) sino también por el

[14] A. Breton, *Arcane 17*, pp. 38-39.
[15] *Ibid*., pp. 43-44.

pincel y, por fin, la presencia del animal que irrumpe en nuestra atención. El conjunto de estos elementos se reflejan en los ojos de una mujer. "La cima de la montaña no adopta forma divina más que en la bruma de tu mirada, y por el vuelo del ala del águila dorada que pasa sobre tus cabellos".[16] La narración poética va formulando su propia mitología, y en la medida que se pinta esta escena también integra a la mujer en la montaña que a su vez recibe la caricia del águila; nuevamente el entorno sólo existe por la mirada de esa mujer, como en los sueños donde las imágenes acaecen por la fuerza evocativa de quien tiene el sueño. Tal vez un detalle que sobresale es el paso del pincel simulado a la descripción poética como si el texto fuera el pincel que pinta sobre el lienzo de nuestro imaginario, asimismo opera la cadena metonímica que une un objeto al otro y un signo poético con otro.

Un motivo fundamental en *Arcano* es la referencia a la Isla de Buenaventura y una leyenda que se conoce por la gente sobre un ogro quien hizo su guarida en aquel lugar, franqueando de una sola zancada un brazo de mar y así apoderarse de mujeres y jovencitas que habitaban en la costa; luego de devorar sus alimentos, lavaba su ropa para colgarla a secar sobre los acantilados. La leyenda sirve de trasfondo para comentar las manchas que se divisan sobre las rocas, así las personas crean un entorno imaginario para nombrar y habitar su mundo, y dar paso a esos elementos tan impresionantes que deben incluirse en el discurso de la leyenda. El espacio se habita con la escritura o con el relato oral, por ello Breton, me parece, descompone el espacio visual, o sea la realidad que uno registra en el cotidiano y la reubica en la realidad interna del escritor para crearse su propia leyenda poética. Durante mi experiencia de lectura de *Arcano* tomo conciencia sobre un habitar, no sólo los lugares que forman la descripción, sino el experimentar un habitar en un lugar inventado. O bien, aprender a habitar lugares que sólo tienen acceso a través del recorrido imaginario del escritor, y esto no es un acto indiferente pues presenciamos una estrategia poética para tener acceso a

[16] *Ibid.*, p. 46.

nuestra propia subjetividad. Para expresarlo mejor, trata sobre el espacio subjetivo del escrito mismo, nos sometemos a una aventura que sólo se hace posible al apelar la magia del espacio narrativo.

Arcano adjudica gran importancia a su estancia en la península de Gaspé en Quebec donde visita la Roca Percé (horadada) que le recuerda la dimensión áurea. Aquella proporción que entre los griegos hacia participar una visión matemática de la belleza, la proporción y la armonía; esta formación geológica le hace pensar en un navío al cual yuxtapone un antiguo instrumento musical, asimismo sugiere una cabeza con un perfil ligeramente perdido, de una fiereza imperiosa, luego le coloca una pesada peluca Luis XIV. Hace viajar esta visión del navío hacia el norte en dirección a la playa, una gran brecha se abre sobre la base.[17] El *collage* narrativo entre la gran roca, el navío y el rostro brindan una posibilidad lúdica para explorar los lados desconocidos del imaginario, retoma Breton esta imagen, su roca-navío, para habitarla con un capitán que también es mago, el agua que se ha acumulado se congela durante el invierno en las cavidades de la formación rocosa. En otra visión de Breton entra al escenario una niña que imagina saltando la cuerda entre las piedras. En estos términos Breton dispone para sus lectores un delicado dispositivo lúdico para poder recrearse en estos recovecos narrativos. Cuando Bataille tuvo oportunidad de leer el texto consideró que Breton imprimió a su imaginario lo que otrora se reconociera como imaginario mítico,tal vez esto nos haga entender la cercanía entre el lenguaje poético y el mítico. Al mediar un relato sobrenatural de la Roca Percé, el narrador extrae una substancia visual, el texto dramatiza estas visiones minerales de tal suerte que la nave ahora está "engastada en un maravilloso *iceberg* de piedra lunar, es impulsada por tres hélices de vidrio…".[18] Porque la narrativa obedece a los cambios insólitos del sueño, la roca adopta unas alas de pájaro; en la dramatización de la roca, ésta puede ser una roca alada y encarnar otra identidad. El narrador pasa a

[17] *Ibid*., pp. 51-52.
[18] *Ibid*., p. 63.

tomar la forma de *sujeto poético*, es el mago, quién no sólo timonea el barco sino también tiene el poder de transformar objetos y personajes.

El sujeto poético invoca la presencia de Melusina, una heroína asociada con la Casa de Lusignan de Francia. Pudo originarse en el lejano oriente para luego ingresar en el mediterráneo, con artes mágicas Melusina aprisiona a su padre en una montaña porque lo descubre acostado en el lecho con su madre (lo cual estaba prohibido), a su vez la madre castiga a Melusina convirtiéndola en mujer serpiente, de la cintura para abajo; también la encontramos cursando los aires, por ello pudiera concebirse como una dragona.[19] La Melusina de Breton adopta tonos áureos por los reflejos solares atravesando el follaje de otoño. "Las serpientes de sus piernas danzan al son de la pandereta, los pescados de sus piernas se zambullen y sus cabezas emergen en otro lado… los pájaros de sus piernas se levantan con el hilo aéreo…".[20] Melusina, hada hechicera, lo fascina por el carácter mítico que la envuelve, profiere gritos maravillosos que parecen surgir de un lugar primigenio. Esta mujer arquetípica es una presencia interna, su nombre significa *la melodiosa*, es conocedora del lenguaje oculto de la naturaleza, "la mujer privada de su asiento humano, prisionera de sus raíces móviles, pero por ello en comunicación providencial con las fuerzas elementales de la naturaleza".[21] El pensamiento mítico y poético traza un vínculo entre la naturaleza encantada y la naturaleza interna del escritor en comunión con su mujer arquetípica; el grito de Melusina repercute en las imágenes que genera Breton. "El primer grito adopta la forma de un ramillete de helechos que se tuercen en la parte superior de la chimenea…".[22] El grito goza de una esencia transformadora y generativa por la forma en que se asocia con los helechos. De nueva cuenta el *collage* poético toma impulso en esta figura. "Al

[19] *Cf. The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Vol.2. Funk and Wagnalls. Nueva York, 1950.
[20] A. Breton, *Arcane 17*, p. 93.
[21] *Ibid*., p. 94.
[22] *Ibid*., p. 95.

instante del segundo grito: ella expulsa de sus glúteos sin esfera, de su vientre la cosecha de agosto, expulsa el torso en fuego de artificio de su talle arqueado, que se amolda sobre las alas de las golondrinas…”.[23] Este personaje tan cautivador posee en vínculo con el culto a las serpientes, el lado sibilino que era conocido como danza de la sirena, la Melusina hechicera maneja sortilegios que provocan cambios inexplicables; explorarla significa un encuentro con los habitantes del inconsciente. Según Breton es la *femme-enfant*, quien somete a los poetas "porque el tiempo no puede atraparla".[24] Ella es la *sujeto poética* que al aliarse a Melusina nos devuelve a una naturaleza intrínsecamente subjetiva. Este comentario se constata desde la visión de Breton, quien la ubica como un ser dotado de una conciencia plena de su poder. "No es menos cierto que es ella a quien vemos aparecer de lejos para dirigir y comandar por breve tiempo el engranaje delicado del sistema nervioso".[25] El sujeto mítico tiene que ver con el sujeto poético y ambos con un efecto corporal, Breton busca una analogía visual y la encuentra en el cuadro del hada y el grifón del pintor simbolista Gustave Moreau.

La complejidad de la *femme-enfant* nos alerta sobre una estética subjetiva; misma que compromete esa extrema organización de los sistemas obcecados en dar forma y significado a todo lo que se encuentra en su camino. Tal vez una paradoja de este modernismo es la oscilación entre la noción de la mujer del cotidiano y la mujer como sujeto poético.

Otras manifestaciones del sujeto poético entran en juego cuando Breton da testimonio de las sensaciones que configuran su experiencia. Atisba un "estanque que se invierte en el ojo del pájaro y lo que desgarra al pájaro es él mismo ya que la profundidad del estanque está en él y esa profundidad se descubre a su derredor".[26] El motivo del reflejo se reitera como dispositivo de transformaciones, anteriormente en los ojos de la

[23] *Idem*.
[24] *Ibid*., p. 96.
[25] *Ibid*., p. 97.
[26] *Ibid*., pp. 140-141.

mujer y la montaña y ahora en el espejo óptico del pájaro. Al atravesar por estas naturalezas oníricas, los seres son animados por el ojo y de pronto tenemos un pájaro-estanque. Visitamos otro escenario de la narración cuando la visión del autor capta una mujer con una diadema relumbrante de serpientes y espigas, su mano derecha agita una sonaja, con el sonido lleva un paso rítmico. Estas composiciones constituyen una vía para expresar una gama de sentimientos sobrenaturales que sirven para moldear estas figuras, presenciamos los constructos visionarios para la creación de una genealogía poética. Y como crisol siempre está presente la mitología, cita a Baudelaire "quien toma [...] de los ocultistas la teoría de las *correspondencias*". Más adelante recuerda cómo Apollinaire aplicó aspectos de la cábala judía y las leyendas del ciclo arturiano. Todo este acervo mítico sostiene las imágenes que constituyen la sustancia para moldear al sujeto poético. Es la arcilla del imaginario rapsódico, es posible concebir este imaginario cuando Breton alude al surrealismo. "El mundo real es substituido por el mundo inmaterial de la poesía".[27] Pero el rostro político rapsódico dispone de otro componente "El hombre (sic) propone y dispone. De él depende mantener el estado anárquico con esa banda cada vez más temible de los deseos. La poesía lo instruye. Porta en sí la compensación perfecta de las miserias que padecemos".[28] *Arcano* engloba toda esa política rapsódica que emana del poder indómito del deseo, no es posible ignorar el contexto en que se desarrolla esta prosa, pues responde al clima de la guerra y la narrativa da voz a una preocupación por los mecanismos represivos que se han puesto en marcha "la libertad se define [...] por oposición a todas las formas de servilismo y de coacción".[29] En lugar de concebir una libertad estanca, Breton agrega la noción de una *fuerza viva*. Piensa en los movimientos de resistencia contra la invasión alemana y redondea lo anterior al asociar la práctica de la libertad con la poesía.

[27] A. Breton, *apud* Raymond Naceta, *Galerie Charpentier*, p. 4.
[28] *Idem*.
[29] A. Breton, *Arcane 17*, p. 167.

III
CUERPOS SURREALES

Abro estas páginas con un mosaico de escritos surrealistas que busco contrastar con la última parte dedicada a *Memorias de abajo* de Leonora Carrington. Encuentro una diferencia notable que se consigna en la primera parte, la creación de lo maravilloso en la escritura surrealista y en la siguiente las experiencias de una autonarrativa unida a un proceso curativo donde lo maravilloso comprende un acto de conocimiento personal. En este espíritu me pongo a buscar en distintas revistas surrealistas, lo primero que atrae mi atención es "Douves" o fosas de André Pieyre de Mandiargues; Tomás imagina que un huevo contiene a la muerte, coloca el huevo, que es un objeto solitario, en un espacio ilimitado, es un objeto de color blanco (un poco rosado, como una perla); luego el narrador pasa al punto cero, el ombligo de la gran mona de donde salieron dioses y humanos, es el centro de todo, contiene a la muerte.

Imagino el huevo como una imagen pictórica pero sumida en una dimensión casi matemática por ubicarse en lo ilimitado, en tal sentido encontramos que "una serie es infinita en el caso que se ponga en relación de uno a uno con una parte de sí misma"[1] e*s el centro de todo*, como asegura el narrador, más adelante se agrega en la misma fuente que "el término *infinito* significa también *ilimitado* en extensión o magnitud espacial". En otra parte del relato, Tomás trata de dilucidar el significado del huevo y termina rompiéndolo, acto seguido intervienen una serie de contrarrelatos; Tomás entra a un cementerio bañado por la luz lunar, el narrador da un golpe de timón y sentencia que no hay luna ni estrellas, un singular resplandor atrae a Tomás quien encuentra un gran espejo sobre un sepulcro, se sube y se mira al espejo y puede apreciar el interior

[1] William Karush, *Dictionary of Mathematics*, p. 136.

del sepulcro, un escenario se refleja, pues detrás suyo está el cielo.[2] Si en un contexto se presenta el huevo y la muerte en el otro el cementerio, el espejo y el interior del sepulcro remiten a un ámbito funerario; la segunda sección parece un contrarrelato de la primera aunque ambas historias estén vinculadas a la muerte y a Tomás. Respecto al *speculum* o espejo, nos remitimos a la especulación que en su origen implicaba la observación del cielo y movimientos de las estrellas ayudándose de un espejo. Así Tomás no sólo observa el sepulcro sino también el cielo auxiliado por el espejo, el relato insinúa un ambiente de invocación y misterio; estos dos relatos sugieren una serie de enigmas desde el tema del huevo a las especulaciones en torno al espejo. Esto se acompaña por un relato visual que resuelve la totalidad del entorno, sirviéndose del espejo que lo refleja todo, análogamente al huevo que encierra a la muerte.

En la búsqueda de pequeños relatos figura "L'home neutre" u "Hombre neutro" de Leonora Carrington publicado en otra revista surrealista. El relato comienza con la narradora divulgando un secreto que puede afectar la reputación de ciertos miembros de la sociedad, pero quien esté familiarizado con las costumbres de los británicos en países tropicales reconocerá a los personajes de la historia; la protagonista ha sido invitada por algunos de esos ingleses, decide pintarse el rostro con un verde fosforescente y luego adhiere a su cara varios diamantes de fantasía, la mujer queda convertida en una noche estrellada, la cara está ubicada como metáfora visual de la noche; el anfitrión recibe a la mujer y le comunica que ella encarna a una princesa tibetana, quien fuera practicante del Bön. A Leonora siempre le fascinaron esos rituales prebudistas del Bön asociados a prácticas mágicas muy antiguas, la identidad de la protagonista está vinculada a un ámbito misterioso y desconocido como es el Bön, según el anfitrión la leyenda cuenta que el cuerpo verde de la princesa es izado por abejas; otra versión advierte que el ataúd no contenía los restos de la princesa, sino los de una garza con rostro de mujer, se suma otra versión más que muestra el regreso de la princesa en forma

[2] André Pieyre d'Mandiargues, *Le surréalisme, même 1*, p. 59.

de una cerda. Las múltiples metáforas corporales adelantan distintos escenarios para representar a la muerte como motivo visionario tal vez la autora tomó como motivo para inspirarse el relato de Dolma, la diosa verde, cuyo color simbolizaba el poder y el éxito.[3] El atractivo que pudo tener para Leonora, el personaje de Dolma, o Tara en sánscrito, como también se la conocía, se asocia con una perspectiva feminista en el budismo, o sea que el estado del buda podía obtenerse por las mujeres; y Tara anunciaba: "Los que buscan obtener una iluminación suprema en el cuerpo masculino son muchos, pero los que desean servir sus metas en un cuerpo femenino son pocos, yo por tanto hasta que el mundo se vacíe, serviré las metas con el cuerpo de mujer".[4] Bien puedo invocar en la memoria una conversación con Leonora donde hubiera hecho patente su admiración por esas diosas.

Al avanzar el relato la narradora encuentra a un joven que la define con otra metáfora, esta vez le encuentra una semejanza equina. Estas transformaciones me remiten a rituales en los que subsisten encuentros con figuras zoomorfas, aquellos seres que aparecen en el terreno mítico del subconsciente, así como en los cuentos de hadas. Los animales en este sentido se consideran como vectores de "proyecciones de factores síquicos humanos".[5] Colijo que pueden ser los disfraces de personificaciones inconscientes pero que no siempre aparecen igual en todas las historias y todas las tradiciones, no obstante, estos seres constituyen parte de una mitología personal de la autora; estas representaciones son quimeras armadas con pedazos de animales reales y míticos, cuando actúan en la narrativa tal vez vayamos reconociendo nuestros propios bestiarios oníricos. La autora los explora en una narrativa que puede reverberar en los distintos niveles de nuestra conciencia y más allá de la misma. Nuestro ser es invitado a relacionarse con su propia fauna sub-

[3] Wesley E. Needham, "A Tibetan Painting of the Green Dolma".

[4] Stephan Beyer, "Worship", p. 65.

[5] Marie-Louise von Franz, *The Interpretation of Fairy Tales*, p. 36.

jetiva; los animales son portavoces de ciertos estados de la psique que en general se mantienen ocultos.

Esta narrativa cubre una nueva faceta cuando encuentra al personaje del Magus, es un hombre de apariencia neutra con un parecido a un salmón con cabeza de esfinge. Aunque estas figuras puedan parecer insólitas, así se van ilustrando partes de una otredad que emerge en el sueño o en las visiones, tienen una claridad deslumbrante como imágenes pictonarrativas. El episodio con el Magus o Gran iniciado incomoda a la protagonista pues cuando ella se dispone a comer una costilla de puerco trata de esconderla, pero por ser muy grasosa se escurre entre sus dedos cuando intenta ocultarla; esta escena manifiesta un tono irónico pues el hombre neutro la somete a un discurso muy pretencioso donde advierte los riesgos de seguir por el camino esotérico. "Le recomiendo que se limite a su encantadora irracionalidad femenina y se aleje de todo lo relacionado a un orden superior".[6] La historia parece no tener fin, de hecho, la narradora nos advierte que se trata de una historia auténtica y que todos los personajes están vivos. A cada momento del relato hay una interrupción cómica, el desenlace expone que todos los personajes están bien, "excepto un sacerdote, quien muere trágicamente ahogado en la alberca de la mansión, se dice que fue atraído por sirenas disfrazadas como niños del coro".[7] Los disfraces juegan un papel fundamental ya que se rigen por el cambio radical de identidades que caracterizan este relato, muchos son disfraces corporales que están cercanamente ligados a las metáforas corporales; en esta disposición es factible identificarlos como cuerpos disfrazados de imágenes, de sentidos y de símbolos.

Recalcamos otros parámetros del cuerpo surrealista al hojear en el catálogo de la XI Exposición Surrealista, la temática se articula en torno al concepto *d'Écart Absolu* o separación absoluta que sirve para presentar esta exposición, la frase fue acuñada por Charles Fourrier, aquel pensador que fascinó a los surrealistas por su originalidad en varios

[6] Leonora Carrington, "L'Home Neutre", p. 67.
[7] *Idem.*

campos del conocimiento, pero el concepto *d'Écart Absolu* significó para este filósofo una libertad ilimitada; frente al caos social declara que todo conocimiento ha de ser marginado. Aquí prevalece una distancia política y artística "es un efecto [que ocurre] al destrabar, que preferimos siempre a una operación de simple oposición, debido al poder que tienen las situaciones falsas para sobrepasarlas, y a fin de cuentas orientar según un resultado imprevisto, el vaivén acostumbrado del espíritu".[8] En otros términos, ocurre una separación absoluta respecto al mundo como está,y un trabajo de revisión al ordenamiento social, moral, intelectual, de cuanto nos rodea, Breton citará a Fourrier.

"El método de la separación absoluta [...] consiste en tomar lo diametralmente opuesto a los métodos seguidos hasta entonces [...] Si pudiera dar un consejo a los jóvenes clasificadores [...] no dudaría un segundo en recomendar el método de separación absoluta".[9]

El surrealismo asume esta separación absoluta como el mantener una distancia respecto al universo político y estético pues los concibo como sistemas de poder, a partir de una dimensión de separación absoluta en la plástica, busca el divorcio respecto a formas del erotismo convencional y en ello se finca en la idea del *l'Écart Absolu* o separación absoluta de todo lo aceptado. Una ilustración del proceso corresponde al cuadro "El Ravarok" que es un óleo de Leonora Carrington creado en 1964, la separación absoluta, que dudo fuera parte de lo que la artista imaginara para su lienzo, podría concebirse como un cuadro dentro de un cuadro que muestra una carroza jalada por dos yeguas con rostros femeninos, una mujer cae fuera del cuadro para invadir un escenario en el que hay un mueble ornado con un rostro rabínico; tres personajes más observan al frente, mientras un enano toca una especie de mandolina, en otro cuadro separado un perro olfatea una cabeza; arriba de este cuadro hay tres monaguillos y una cabeza canina o de lobo que emerge del fondo. Aquí las distancias estratégicas se formulan a partir de temáticas que

[8] *Ibid.*, p. 33.
[9] A. Breton, *cf. l'Écart Absolu.*

están enmarcadas pero que también salen de cuadro, estas separaciones absolutas parecen invitar la generación de narrativas, pese a su distancia, de unas y otras, pueden leerse bajo el paraguas de una sola historia con efectos exponenciales si vemos cómo unas crecen en las otras. El catálogo para la Exposición Internacional del Surrealismo 1959–1960, tiene por temática el erotismo. Revisamos la noción de la separación absoluta, pues conforme con Breton, la prohibición continúa imponiéndose [...] tanto en los pretendidos "salvajes" hasta en los pretendidos "civilizados" están en verdad en la mira del erotismo. Agrega el autor la naturaleza transgresiva, y algunos párrafos después identifica a dos pintores muy lejanos uno del otro como fueron Duchamp y Chirico, quienes conservaron como asunto convergente al erotismo. Pero mientras que el primero lo busca deliberadamente, el segundo lo encuentra involuntariamente. "Sólo al precio de salvarse de la vergüenza es que el erotismo logra reivindicar el lugar mayor al que tiene derecho".[10] Bien afirma Breton que en el erotismo se juegan las prohibiciones y afirmamos que el surrealismo toma su tema por la calidad de su aspecto provocador.

Max Walter Svanberg expone que "lejos de todos los tabúes tallo inexorablemente mi arte —diamante de mi destino— el broche es una montura de labios femeninos abiertos y húmedos; tallo esta obsesión visionaria, que, tal como la flor, desgaja, uno después de otro, los pétalos de su singularidad. Esa flor —mi mujer soñada— es un mundo sobredeterminado donde atracción y agresión, donde todo mi goce de vida y terror a la muerte, su habitual compañera, lo han tallado en facetas infinitas de belleza.[11] Al sacar a la luz esta hibridación entre pintura y escultura, cuaja y endurece el material visionario que evoca. Svanberg inicia un encuentro con el arte somático que se presta a transformaciones sensoriales. En otra sección persiste en esa pintura narrativa para comunicar una sobredeterminación de los contrarios que ubica el entorno de una mujer soñada; un diverso compás, o métrica musical abre nuestros

[10] A. Breton, *Exposition Internationale du Surréalisme*, p. 6.
[11] Max Walter Svanberg, *Exposistion Internationale du Surréalisme*, p. 45.

sentidos a "la mejilla febril y lluvia, los ojos ahogados, rodeados por el bosque carbonizado, el beso y la mariposa, la flor incendiada de la herida abierta, el diálogo con el pescado y el pájaro a través de una concha, los talones altos tintineantes y la oreja que nunca olvida".[12] La mujer soñada aparece en una naturaleza inquietante para que lectoras y lectores puedan deambular por una narrativa especialmente visual y sonora; y en la cual el erotismo adopta un carácter ambulante que atraviesa por parajes intrínsecos y tal vez se busque una mujer interna.

Dentro de este catálogo figura una carta de Leonora dirigida a Breton en la cual le informa lo atinada que le parece una exposición dedicada al erotismo, pero ante la gran seriedad y hasta solemnidad del evento ella le anuncia un acercamiento humorístico al erotismo.

Le viene a la memoria una de las innovaciones americanas más sublimes, trata sobre un gran órgano que puede reírse en cuarenta octavas diferentes. Líneas más abajo imagina un vestuario ricamente equipado con aparatos eróticos que pueblan la sala, donde pueden admirarse sirenas de hule inflables, infantes de coro de chocolate, monjas de acero para los masoquistas, vitrinas-jirafa en vidrio color rosa para los *voyeurs* con una altura hasta de tres metros y una escalera, cadáveres barbudos en recipientes de vidrio con alcohol para los necrófilos, arañas de terciopelo con centenares de vaginas para personas pervertidas, etcétera. Prosigue la remitente con sugerencias para la exposición pues confiesa una cierta inclinación por el erotismo masivo, de modo que también se cuente con un sexógrafo en argamasa en forma de pulpo, con una altura heroica, dotado de apéndices de cobre, pero, ¿quién se encargará de la aduana?[13] En otra versión sugiere un Espíritu Santo de tres metros de alto con plumas auténticas [...] nueve penes en erección (iluminados), treinta y nueve testículos que emitan un sonido como campanas navideñas, y pequeñas garras rosadas.[14]

[12] *Idem.*
[13] L. Carrington, "Carta a Breton", p. 81.
[14] L. Carrington, "l'home Neutre", p. 25.

El tono irónico de la carta logra desestabilizar los escritos de esta naturaleza, cuestionando el género de estos discursos que generalmente adoptan un talante serio y contrapone un discurso del exceso barroco de una sexualidad delirante. La narradora produce muchos sentidos que acompañan una gran riqueza visual; el significado convencional de lo erótico es subvertido por una separación absoluta para propiciar una exposición imposiblemente barroca. El contexto irónico de la carta regresa como dijimos al *l'Écart Absolu* de los discursos eróticos, pero en el sentido de un relato sobre una dimensión desconocida. Podemos considerar que esta exposición tuvo una fuerte marca lúdica. Tengo la intención de encontrar textos que consientan avanzar en las características que nos permiten discernir lo que interviene en el cuerpo surrealista, con ello en mente doy con las encuestas. De aquí parte la empresa con la revista *La Brèche* que dedica la encuesta a las representaciones eróticas. Como motivo introductorio sobre la naturaleza de estas representaciones hay una insistencia que asevera lo poco que se sabe sobre las posiciones mentales y sus representaciones imaginarias; a través de un acto de introyección acontece un encuentro entre lo real y lo imaginario, hace acto de presencia la poderosa acción poética para intervenir en una anulación de la distancia entre lo real y lo imaginario. Selecciono algunas de las preguntas formuladas en la encuesta.

¿Cómo se caracterizan sus representaciones imaginarias durante el acto amoroso? ... ¿Son espontáneas o voluntarias? ... ¿Cómo interfieren con la representación objetiva que se hacen de su pareja? ¿De ustedes? ¿De lo que les rodea? A su juicio ¿guardan relación con la creación poética?[15]

Transcribo algunas respuestas de Jacques Abeille, uno de los encuestados. "Puedo estimular las representaciones, pero no provocarlas, ni evitarlas, ni siquiera inhibirlas. [...] Escapan a todo control de las representaciones, son las primeras víctimas de su propia libertad".[16]

[15] *La Brèche*, "Encuestas sobre erotismo", p. 83.
[16] Jacques Abeille, "Encuestas sobre erotismo", p. 84.

Me impresionan estos encuentros en el sentido que sugieren el esbozo de un existencialismo somático. Rescato un breve párrafo del existencialismo sartreano "…imaginar la conciencia como imagen no es la del objeto intencionado, sino la relación entre conciencia y su objeto".[17] Bajo el rubro de un existencialismo somático, la imagen inicia un traslado entre la representación erótica, como valor somático y la realidad consciente, ambas se confunden pues no hay realidad sin la intervención tácita del imaginario erótico, las representaciones mismas tienen ese carácter indómito que rechaza el control de la razón.

André Pieyre de Mandiargues consigna una memoria de la guerra sobre un tratamiento médico para inducir la fiebre; durante estos episodios recibe la visita imaginaria de dos jóvenes que realmente conoció, eran dos hermanas casi de la misma edad. Se revelan como estatuas con ojos de esmalte, desnudas, con los cuerpos adheridos por la espalda, por los puños y por los tobillos. Era un monstruo admirable que adoptaba distintas posiciones. "Una Juno, una doble mujer […] tanto de frente como atrás, como si el reverso se hubiera arreglado por el interior […] Un año después, coincidí varias veces con las dos hermanas, menos discernibles al paso del tiempo, como fotografías envejecidas por el paso del tiempo".[18]

Mandiargues colapsa todas las preguntas en la memoria que tiene sobre estos cuerpos surreales que parecen participar en una especie de danza, durante su estado febril compone una escultura onírica con un profundo contenido poético. Lo que Aragon en el prefacio a *Le paysan de Paris* denomina como maravilloso cotidiano y asimismo como percepción de lo insólito; a la luz de estas palabras parece intervenir la mitología de Mandiargues, no sólo por la referencia a Juno, sino como producto del *maravilloso cotidiano* visible gracias a un estado alterado de conciencia y el acceso a una percepción de lo insólito, el cuerpo surreal revela la imbricación entre lo maravilloso y lo insólito.

[17] Jean-Paul Sartre, *apud* Copleston, "The Existentialism of Sartre", p. 345.
[18] André Pieyre d'Mandiargues, *op. cit.*, p. 94.

Thérèse Plantier responde la encuesta bajo su identidad como mujer "no hablaré más que en ese nombre, que es el de otras en las que acepto reconocerme".[19] Descubre un erotismo temprano al trepar los árboles y sentir una rama que atrapaba entre las piernas y luego experimentaba un orgasmo. Casi al concluir su respuesta confiesa "El interés por la imagen que me hago del falo de la persona utilizada en el coito es a menudo triste pero verdadera, en razón inversa del interés que admito por el portador del órgano".[20] Siente perderse en un hombre de pura apariencia. "¿No será aquel que en la realidad objetiva se funde en el imaginario? Debo concluir que no será más que al sustituir al ser amado durante la copulación por una diversidad de imágenes, que luego sustituimos en el cotidiano, en objetos banales la imagen ideal del ser amado. ¿No será que olvidamos en el deseo que lo recreamos en el no deseo? ¿Puede aquí anunciarse el inicio del poeta?[21]

Recibo la sensación de un hombre espectral convertido en fetiche del deseo, un material con el que se formularía el cuerpo erótico de la poesía. La autora visita las distintas experiencias de su erotismo en distintas edades lo que permite realizar un desplazamiento por su historia corporal y el momento final que culmina con el encuentro espectral. El conjunto de los testimonios de la encuesta exhibe una serie de cuadros narrativos del cuerpo surreal que goza de la libertad de su configuración y de su representación ante una sociedad célebre por una historia a menudo represora de la vida erótica del cuerpo. La encuesta incita a una toma de posición que nos interpela y conduce a un acto poético e invoca a las fuerzas eróticas pues éstas mueven al imaginario o, un imaginario que mueve a las fuerzas eróticas no necesariamente ubicadas unas u otras en una posición privilegiada.

Una fase distinta de las encuestas capta nuestro interés, esta vez referida a las actitudes frente a la violencia y al asesinato. El caso que

[19] *Ibid.*, p. 95.
[20] *Ibid.*, p. 99.
[21] *Idem.*

ahora sondeamos muestra la escena de una mujer que yace en el piso, tiene una herida al centro de su vientre; sostiene en su mano izquierda una sortija; hay un sobre con una carta, al lado un bastón; está recostada sobre una capa, y en la esquina superior del cuadro hay un ratón. Tal es el escenario visual para la encuesta. Esta escena me sugiere el material que uno encontraría en la novela negra y cómo entra en relación con el cuerpo surrealista. La temática del crimen exige otra mirada que la convencional, demanda una meditación sobre su misma constitución.

Pasemos pues a los motivos de la encuesta.¿Cómo intitularían este cuadro para expresar el significado global que le asignan? Esta interpretación ¿surge de un primer golpe de vista o se desarrolló sensiblemente como resultado de un examen analítico? ¿Qué ocurrió? ¿Qué contexto anecdótico puede dilucidar esta situación, justificando la presencia y distribución de diversos accesorios (ropa interior, corbata, carta sellada, sortija, ratón)? ¿Sobre qué descansa la cabeza y el brazo izquierdo?

Elijo la cuarta respuesta de Anne Bédouin quien califica la escena como cargada de un carácter fetichista; cada accesorio responde a un objeto de culto; la corbata y la capa sobre la que descansa la cabeza constituyen los atributos de la amazona, la carta enviada por una desconocida contenía el anillo de acero que también es un espejo mágico, el ratón no participa en la celebración del rito. A consecuencia de este comentario la escena lúgubre despierta un apetito narrativo que invita a una serie de asociaciones y significados que articulan los objetos en torno a la mujer; la insinuación fetichista nos refiere a la representación colectiva del culto, a la par que se desarrolla un juego de fuerzas porque los objetos están sujetos a estrategias de control. Así desfilan atributos que atañen a la amazona, y el anillo está vinculado al espejo mágico, sin embargo, el ratón se excluye de las estrategias que controlan la narrativa y es descalificado como parte del culto.

Cuando toca el turno a André Breton, encuentra la escena llena de signos eróticos, el antebrazo profundamente metido en el bolsillo de la falda, así como el anillo y el ratón. Según su impresión el anillo es de hombre, estaba en la carta que la mujer sacó del sobre para poder evocar

[al hombre ausente]. Todo el contenido afectivo está en el sobre sellado y abierto; no existe otra implicación sadomasoquista más que en la corbata [...] La cabeza y el lado izquierdo del busto se apoyan sobre un lecho aparentemente recubierto de terciopelo negro que juega dulcemente con el tono castaño luminoso de la cabellera.[22] El erotismo del texto de Breton está sugerido por las posiciones mentales y sus representaciones imaginarias, como ya se había advertido anteriormente al incluir la encuesta sobre el erotismo. Es decir que prevalece un erotismo oculto que sólo el texto califica como tal, pero que la lectora o lector deben reconstruir mediante sus propias representaciones imaginarias. Entra en acción un fetichismo surrealista donde el erotismo es una fuerza sugerida que se aplica al cuerpo de la mujer, así como el contenido afectivo que conserva el sobre y el anillo como poder evocativo. En su conjunto el cuadro está dispuesto por el narrador como objeto fetiche, en el sentido que el imaginario le confiere un aura mágica a cada elemento de la escena. Los objetos bajo escrutinio alojan la fuerza imaginaria de quien lee este texto. El cuadro es el recipiente de la fuerza narrativa que cada persona deposita en el mismo.

Recuerdo haber visto en mi biblioteca un tratado sobre magia y sexualidad, me pareció pertinente a lo aquí tratado cuando me topo con un capítulo cuyo enfoque gravita en torno a las cargas mágicas. "Esas imágenes, o fantasmas, reaparecen, [...] independientemente de la voluntad de los que las perciben; pero también pueden provocarse deliberadamente, si las características [de esas presencias] comportan elementos afectivos capaces de golpear los sentidos humanos".[23] Con este conjunto de imágenes se puede apreciar la manera espectral en la que funciona el relato erótico que ya recorrimos. Porque los lectores deben aplicar la imaginación sobre lo relatado y así habitar cada objeto con su repertorio de representaciones espectrales imaginarias.

[22] A. Breton, *Le Surréalisme, même 3*, pp. 72-73.

[23] Pascal Bewerly Randolph, *Magia Sexualis*, p. 112.

Pasamos a otro plano de estas metáforas de la violencia con un documento enviado a Benjamin Péret por Leopoldo Chariarse; el texto está saturado con esos motivos tan caros al exotismo y también cercanamente emparentados al primitivismo. El remitente realiza un viaje al interior del amazonas en el verano de 1947, lo anima un propósito de "vivir en plena naturaleza, entre los salvajes, aprender el manejo del arco, alimentarme con animales desconocidos, frutos de formas insólitas, larvas e insectos y con raíces de árboles desconocidos".[24] Hicimos mención de un exotismo, aquel con el que tantas veces nos topamos en la literatura de aventuras y como estas premisas se inscriben en una serie de motivaciones políticas muy comunes en la vida y mentalidad colonial. No obstante, el autor observa con sorna cómo los turistas equipados con sus cámaras fotográficas y goma de mascar en la boca se comunican en inglés; el grupo de turistas busca a los maracaburus. Una turista se aleja del grupo y al aproximarse al autor de esta crónica, le pregunta si es posible adquirir cabezas reducidas y cuál sería su costo; en eso interviene el hotelero para informarle que en las tiendas de antigüedades en Lima puede comprarlas. Es patente el hecho que el cuerpo del personaje exótico no es del todo humano, pues entra a la cadena de compra-venta como objeto de consumo. El narrador está a punto de intervenir, pues bien sabe que en Yurimaguas acampaba un grupo de jíbaros que comerciaban con compradores blancos en la venta de cabezas reducidas; el hotelero le explica en castellano "No les digas nada. ¿Acaso no ves que por llevarse las cabezas han desencadenado verdaderas masacres entre la población indígena?".[25]

Hagamos una pausa para observar como en el sentido marxista del fetiche, el capital invoca una definición del mismo porque sus propiedades internas no establecen correspondencia con la función que desempeña durante el proceso material de reproducción.[26] Ese fetiche parece

[24] Leopoldo Chariarse, *Le surréalisme, même* 3, p. 42.
[25] *Idem*.
[26] Ellen Roy, "Fétichisme", p. 5.

moverse por una voluntad ajena al objeto; parafraseando, la cabeza reducida se compra, tiene un valor y conserva un aura exótica que no corresponde con lo que es, y se mueve con el aura de un valor por la demanda que tiene, en otras palabras se está ocultando el proceso de brutal objetivación de la cabeza humana y se considera *inocentemente* como *souvenir* fetichista.

Distingamos cómo funciona otro proceso de fetichización. En los rituales *tsantsa* el *muisak* (cabeza reducida) es el recipiente para el espíritu vengador de la víctima; la mujer, pareja del victimador sostiene sexo virtual con el *muisak*, este acto completa la transformación gradual de un enemigo desconocido en un familiar por matrimonio y más adelante se torna en un feto nacido de una mujer perteneciente al grupo de los captores. Entre otras versiones es el victimador que sueña y tiene relaciones sexuales con el *muisak* para convertirlo en su sirviente.[27] Contrastan estos dos rostros del fetichismo, por un lado, la faz fetichista en el sistema del consumo y por el otro el fetichismo ritual, con algunas de sus características culturales, que decidimos agregar para equilibrar un relato que ignora estos detalles.

Leopoldo Chariarse no puede evitar la tentación de mencionar en esta etnología de la violencia un aspecto nada ajeno al sentido del humor negro —algo fabricado para obtener este resultado— o bien es sólo parte de como en verdad se desarrollaron los acontecimientos. Una dama se acerca para preguntar si es posible procurarse algunas cabezas infantiles para suspenderlas en el espejo retrovisor de su automóvil; infantes blancos y franceses si pudieran encontrarse, adoraba a los niños franceses desde el momento que los había visto y escuchado "a los pequeños cantantes de la cruz de madera".[28]

En caso de urdir un relato de la abyección en ese gozo por el horror, descubrimos que existe un humor como causa de un desplazamiento de

[27] L. Steven Rubenstein, "Shuar Migrants and Shrunken Heads Face to Face in a New York Museum", p. 17.
[28] L. Chariarse, *op. cit.*, p. 43.

la abyección que "divide, excluye y sin conocer sus abyecciones, no las ignora" y Kristeva agrega "de hecho las incluye en su interior, el escalpelo que opera sus separaciones".[29] Hay en esas abyecciones un elemento de desprecio, de ultraje y de envilecimiento, todo lo cual sirve bien a un contexto surrealista en busca de provocar el desquiciamiento del edificio moral; en suma una abyección surrealista que acompaña a toda narrativa y ésta no es la excepción. En el contexto que hemos trazado, el relato toma un curso inexorable; Leopoldo cree atisbar un monumento fálico, aparentemente erigido para celebrar a los mártires cristianos muertos a manos de los maracaburu. Pero se equivoca, la explicación resulta todavía más insólita, cuando el autor interpela a la patrona del hotel ella responde que no se trata de una representación del miembro masculino sino de una salchicha; su anfitriona afirma que el monumento recuerda a "las víctimas transformadas en embutidos por los maracaburu".[30] En esto, interviene otro personaje más para agregar que los maracaburu "habían mezclado la carne de varios sacerdotes, militares y gendarmes con la de los puercos y perros hurtados de granjas cercanas".[31] Para redondear esta narrativa de lo abyecto aprovechamos una vez más a Kristeva: "lo abyecto es perverso ya que ni abandona, ni asume lo prohibido, la regla o la ley; sino que las desvía, las pierde, las corrompe…".[32] No podemos negar el hecho que una lectura de este relato cuenta con estos componentes y de aquí surge una fascinación por el contenido mismo; esa fascinación que el autor registra con puño y letra durante su viaje no sólo por tierras ignotas, sino por emociones exóticas —las suyas y las de personas que encuentra durante su trance—.

Otra instancia de la abyección se encuentra en el cortorrelato, *Mi hermana*, de Gisèle Prassinos; primeramente, la narradora admite que su hermana tiene un aroma a plátano, al voltearse a mirarla su boca se

[29] J. Kristeva, *op. cit.*, p. 15.
[30] L. Chariarse, *op. cit.*, p. 44.
[31] *Idem*.
[32] J. Kristeva, *op. cit.*, p. 23.

entreabre para sonreírle y le apetece morder sus labios y su lengua por el delicioso aroma que despide; ha convertido a la hermana en algo comestible, el aroma va incrementándose y la narradora piensa en matarla para poder consumirla, toma su cuchillo atraviesa su bello camisón, sus manos bajo las envolturas, son frías y blancas; por contraste las de ella están vivas, enclavada en la palma hay una fruta que recoge fragmentos rosas y brillantes las derrite entre sus dedos.[33] En buena tradición surrealista hay una poesía de lo arbitrario, escaparse de la realidad para encontrar otra realidad que sólo habita en la fábula; lo material queda desbaratado en una materialidad inventada y comestible. No falta en este relato un fuerte componente del humor negro, los pensamientos saturados de un contenido onírico invaden la visión convencional de la relación familiar y doméstica para subvertir la mirada del patriarca de la razón con el automatismo de la escritura que libera las alucinaciones creativas del estado hipnagógico —o aquella condición que se da entre la vigilia y el sueño—.

III.1 *Down Below, En bas* o *Memorias de abajo*

En 1943 Leonora comunica un relato oral dirigido a Pierre Mabille —médico y escritor surrealista francés y cercano a Breton— y a su esposa Jeanne Mégnen quien recoge esta primera versión en francés, la publica Henri Parisot en 1945 bajo el título de *En bas*, posteriormente, *Down Below* aparece en la revista surrealista *VVV* en Nueva York bajo una versión en inglés, luego seguirán otras versiones. Esta peregrinación del escrito parece repetir la vida extraordinariamente nómada no sólo de Leonora sino también de muchos otros europeos que huyen de la guerra. Leonora vive un tiempo con Max Ernst —pintor surrealista alemán— en el pueblo francés Saint-Martin d'Ardèche; al estallar la Guerra, Max es apresado por los franceses y condenado como *extranjero indeseable*, es liberado, pero luego hecho prisionero por la Gestapo

[33] G. Prassinos, "Ma sœur", p. 124.

o policía nazi, pues su pintura era considerada como arte degenerado. Después de la separación de Max, Leonora aterrada por sus circunstancias y ante la inminente invasión alemana viaja a España y tras sufrir un colapso nervioso eventualmente es internada en la clínica del Dr. Morales en Santander por órdenes de su padre. Quiero advertir que aquí como en cualquier parte de este libro no hago interpretaciones, o sea, un comentario que busca aclarar la verdad de otro; todo lo que registro es un asunto de lectura, es decir, un proceso que considero como interpretación personal y no como una traducción de la verdad absoluta; prefiero en todo caso que sea una conversación con los textos.

A través de la lectura que realizamos de *Memorias de abajo*, recogemos aspectos de una autonarrativa curativa, de una autorrepresentación y otros significados que se asocian no sólo a un acto escrito sino a la presentación de un teatro subjetivo; elementos que rebasan las definiciones adelantadas por varias investigaciones que ubican el testimonio como autobiográfico. Más allá de este perfil *Memorias de abajo* es un relato oral, es una crónica sobre el autodescubrimiento que logró recordar Leonora durante un recorrido por espacios intersubjetivos; a diferencia de la biografía la autonarrativa significa que hay un trabajo interno y personal que le da su carácter propio y curativo.

Uno de los primeros testimonios del escrito abre con la noción de una frontera inicial del conocimiento: "Debo vivir nuevamente esa experiencia una vez más, porque, al hacerlo, creo que seré de utilidad para ti, tanto como creo que me auxiliarás por mi travesía más allá de esa frontera al mantenerme lúcida y facilitando el que me cubra y me despoje a voluntad de esa máscara que me escudará contra la hostilidad del Conformismo".[34] Esta declaración revela el inicio de un reconocimiento personal a través de lo que explora en su memoria porque sugiere los pasos a seguir para conseguir una rehabilitación después de las terribles experiencias de la guerra y de su internamiento en Santander. Leonora recuerda cómo Max es enviado a un campo de concentración, ella regresa

[34] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 3.

a la casa en Ardèche y se provoca el vómito. Percibo esto como un cuerpo sometido a una expulsión de experiencias negativas y que debe convertirse en intérprete del dolor, un cuerpo que se obliga a una manifestación violenta como búsqueda de un equilibrio en un momento de caos: "Ante todo quería purificarme y trascender la brutal ineptitud"[35] de esa injusticia social; el terrible dolor no se mantiene en el sitio abstracto de una sensación amorfa, sino que toma forma en la representación de una expulsión del mal. Leonora sale entonces de Francia rumbo a España con su amiga Catherine, juntas viajan en automóvil que de pronto se detiene porque los frenos se han trabado, Catherine exclama *se han trabado*; "yo también estaba trabada en mi interior, por fuerzas ajenas a mi voluntad consciente, que también paralizaban el mecanismo del auto".[36] El cuerpo imaginario ejerce un poder sobrenatural sobre todo lo que lo rodea, su fuerza mimética parte del estado catastrófico del interior y se traduce en un efecto funesto en el exterior, pero ante esta manifestación de un poder sin límites le sigue otra representación corporal "Cuando llegamos a Andorra, no podía desplazarme en línea recta. Caminaba como un cangrejo; había perdido control sobre todos mis movimientos…".[37] Siento que la narradora está envenenada por un estado interno que la satura, un veneno que la paraliza y que afecta su voluntad primaria de movimiento; es víctima de un dolor sobrenatural que imita el dolor de la pérdida que ha sufrido por la separación de Max por el tratamiento brutal al que fue sometida, su cuerpo atraviesa por una representación subjetiva. Concibe una autonarrativa que dramatiza los eventos de un material interno que toma posesión del cuerpo; de un cuerpo poseído. Hay estudios que indican cómo se "trae al frente al ser como un ser representado, el performance autobiográfico revela no sólo la multiplicidad de quien representa, sino la multiplicidad de discursos

[35] *Ibid*., p. 4.
[36] *Ibid*., p. 6.
[37] *Ibid*., pp. 8-9.

que forjan a la (persona)".[38] Menciono este comentario porque detecto en la narrativa de Leonora este fenómeno, el de un performance interno que hace patente la fuerza interpretativa de un cuerpo mental. "Durante la noche, mis nervios exacerbados imitaban el ruido del río, que fluía incansable sobre las piedras, hipnótico y monótono".[39] La autonarrativa revela un paraje interno que toma la forma de un sonido que se imita del exterior; en estos términos la autonarrativa tiene el carácter de un recurso para que la persona actúe en sus espacios subjetivos los acontecimientos que vive. La narradora pasa a otro nivel descriptivo para entender lo que define como un vértigo, encuentra que "mi cuerpo ya no obedecía a las fórmulas establecidas por mi mente, las fórmulas de antaño, la razón limitada…".[40] Líneas abajo busca una concordancia entre la montaña por la que transita con sus amigos, su mente y su cuerpo. Entreveo una obstrucción frente a un cuerpo distanciado que se convierte en otro extraño, separado de la mente y del entorno que ahora debe aprender a relacionar lo que antes hacía sin esfuerzo alguno.

Leonora intenta escalar la montaña, en un principio sólo puede acostarse boca abajo y siente como si la tierra fuera a tragarla, progresivamente logra escalarla. "Podía trepar por paredes verticales tan fácilmente como cualquier cabra".[41] En esta autonarrativa interviene un proceso de hibridación e interpenetración, su cuerpo forma parte de la montaña; a continuación hace un pacto con la montaña, "me propuse un acuerdo con los animales: caballos, cabras, pájaros. Pude conseguir esto a través de mi piel, mediante una especie de lenguaje del 'tacto' ". Esta condición háptica indica la habilidad que tiene el cuerpo de palpar los objetos y animales o ser acariciada por objetos y animales. En suma, significa una ampliación de lo que definimos como hibridación —entre

[38] Heddon, *apud* Susana Pendziki, "The Dramaturgy of Autobiographical Therapeutic Performance", p. 5.

[39] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 9.

[40] *Ibid.*, p. 9.

[41] *Ibid.*, p. 10.

cuerpo y cosas— así como una transubstanciación que ocurre en una realidad alterada, parte sustancial de un cuerpo subjetivo.

Estos testimonios me hacen recordar lo que Breton nombrara "la conciencia poética de los objetos".[42] Abunda sobre ello al hacer intervenir dos lenguajes, uno ocupándose del otro; pero consiguiendo una desnaturalización. El lenguaje surrealista "se ofrece [al que escribe] espontánea y despóticamente".[43] En suma, en este lenguaje emergen imágenes de manera fortuita. La autonarrativa viaja en dos planos, dos lenguajes, al momento de vivirlos Leonora está bajo el dominio despótico de la realidad alterada, misma que desnaturaliza cualquier otra percepción o descripción del entorno; habita esa *conciencia poética* que en su caso proviene de aquello que le viene a la memoria. Durante el recorrido de esta auto narrativa Leonora visita un lugar de su pasado que no pudo trabajar en su momento; a raíz de esta visita emprende el viaje hacia un descubrimiento personal y visionario, este viaje no está desprovisto de riesgos pues los encuentros dolorosos pueden detonar aspectos que o bien se habían olvidado o se desconocían.

Cuando finalmente Catherine y ella llegan a Madrid a Leonora le impacta el clima de confusión política prevalente en España, que en ese entonces atraviesa por la Guerra Civil "estaba convencida que Madrid era el estómago del mundo y que yo era la elegida para emprender la tarea de restaurar el órgano digestivo a un estado saludable". La disentería que entonces la asediaba no era otra cosa que la enfermedad que padecía Madrid "que tomaba forma en mi tracto intestinal".[44] Hay un mimetismo de la enfermedad política, la autonarrativa registra un estado de indeterminación, y aquí cito de nuevo la intervención de esos dos lenguajes, cada cual exige una actitud determinada frente a su universo de significación, en uno predomina un Madrid orgánico como híbrido del estómago, en el otro lenguaje define el caso de la disentería.

[42] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, col. *idées,* p. 47.

[43] *Ibid*. Col. *idées*, p. 50.

[44] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 13.

La conciencia poética permite a Breton el encuentro con una frase muy hermosa: "cuando se suscita la proximidad de dos realidades, de cierta manera fortuita de dos términos, emana una luz particular, la luz de la imagen".[45] Pero si Breton aborda este evento de manera intuitiva, Leonora la asume como parte de una experiencia vivida en su cuerpo mimético.

Otro gran espacio que recorre la autonarrativa es el de una política personal, o sea cuando la persona enfrenta como se oprime a sí misma y como el entorno puede oprimirla. Leonora visita al cónsul británico. "Me di a la tarea de convencerlo que la guerra mundial era conducida hipnóticamente por un grupo de personas: Hitler y Co.". Unas cuantas líneas después agrega "El buen ciudadano británico percibió enseguida que estaba loca, e hizo una llamada telefónica a un médico, Alonzo Martínez, quien al enterarse de mis teorías políticas, tuvo que estar de acuerdo con él".[46] En la autonarrativa la persona es estigmatizada, el propósito de la autorrepresentación inicia al modificar lo que las personas del entorno han establecido. Así la autora comienza su búsqueda como un acto de resistencia frente a esas hegemonías de la normalidad. Dijimos que Breton explora intuitivamente la conciencia poética y agrega que hay una imagen surrealista que prefiere "en la que presenta un grado de arbitrariedad muy elevado [...] [aquella] que encubre una dosis enorme de contradicción aparente...".[47] La autonarrativa de la que hablamos manifiesta aquella luminosidad que Breton explora, así como diversos estadios de arbitrariedad y aparentes contradicciones porque los parlamentos interiores pertenecen a una realidad alterada, pero la normalidad tiene otras reglas y ante las conductas de Leonora se pone en marcha la represión médica y parental, deciden transportarla a Santander "me dieron luminal —un antiepiléptico vinculado al fenobarbital— tres veces al día y una inyección en la columna como anes-

[45] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, col. *idées,* p. 51.
[46] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 16.
[47] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, col. *idées,* p. 52.

tesia sistémica. Me entregaron como cadáver al doctor Morales en Santander".[48] En el transcurso del tiempo Leonora recobra la conciencia y le informan que durante varios días encarnó a varios animales escalando un armario con la agilidad de un mono, rascando, rugiendo como león, relinchando como caballo y ladrando como perro. La autonarrativa escenifica un ritual personal, los personajes que van participando en el escenario mental semejan marionetas con la habilidad de expresar diversas modalidades del ser y el sentir, de aquí el denominarlas *marionetas narrativas*. Estas marionetas remontan a la fabricación de ídolos o deidades a pequeña escala; una investigadora menciona "Las referencias a las obras inglesas de milagros y los 'dioses con hilos' —¿las verdaderas marionetas?—".[49] Estas marionetas narrativas actúan como mediadoras para activar el mundo de la sobrenaturalidad inconsciente que Leonora experimenta durante los episodios de la realidad alterada.

Ello conduce a la denominada "resonancia emocional, al encarnar la [personificación] de estructuras mentales y otros aspectos del mundo interno individual".[50] Leonora tiene una visión, está "Afuera en un jardín, tan verde, tan fértil, hay un paraje árido; a la izquierda, una montaña en cuya cima se asienta un templo druida. Ese templo, pobre y en ruinas, es mi templo, se erigió para mi también pobre y en ruinas; sólo leña seca, será el lugar que habite [...] entonces les impartiré mi conocimiento".[51] Aquellas marionetas narrativas en *Memorias de abajo* nos introducen "a una experiencia de nuestra otredad, o sea, las extrañas presencias que habitan lugares visionarios. La otredad se representa para nuestra persona, evoca memorias personales, pensamientos y sentimientos olvidados o suprimidos, además de fantasías, deseos e imágenes que emergen al instante pero que no se han permitido entrar en la conciencia".[52]

[48] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 18.
[49] Victoria Nelson, *The Secret Life of Puppets*, p. 49.
[50] S. Pendziki, *op. cit.* p. 61.
[51] L. Carrington, *Down Bellow*, pp. 30-31.
[52] David Read Johnson, "Surprise and Otherness in Self-revelatory Performance", p. 73.

Pese a que nadie cree en lo dicho por Leonora ella ha recogido un conocimiento muy singular por el estado que induce una conciencia exaltada que la pone en contacto con su otredad. Leonora inicia un ritual bíblico con objetos personales, que a capricho de sus captores le han sido devueltos, es aquí que destacan de manera cabal las marionetas narrativas.

> Tenía dos frascos de colonia: el más aplanado hacía de José, el otro, el cilíndrico, era el no-José. Una cajita con polvo Tabú con tapa, mitad gris y mitad negro, significaba el eclipse, complejo, vanidad, tabú, amor… En esta disposición su pintura de uñas "con la forma de un barco, evocaba mi viaje a lo Desconocido, y también un talismán protegiendo el viaje: la canción "El barco velero".[53]

Auxiliada por esta parafernalia hay la sensación de un orden y equilibrio del mundo subjetivo.

Para expresar en su justa medida esta autonarrativa de trabajo interno hace falta dar voz a una sensibilidad artística al seno de la experiencia de vida. Consultando a Breton asienta que "lo maravilloso siempre es bello, no importa qué forma adopte, siempre será bello, no resta más que la belleza de lo maravilloso".[54] No cabe duda sobre la coincidencia entre los dominios que explora Leonora y la experiencia de lo maravilloso, el surrealismo es la experiencia radical de la otredad; en palabras de Breton el surrealismo es un automatismo síquico puro mediante el cual formulamos, ya sea verbalmente, de modo escrito, o de cualquier otra manera el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia total de todo control ejercido por la razón, por fuera de toda preocupación estética o moral.[55] Observemos como lo maravilloso es semejante a un gran magneto para la creación artística, el automatismo asume el mandato del inconsciente para dejarse arrastrar por sus fuerzas indómitas. El automatismo mental emerge del sueño para

[53] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 46.

[54] A. Breton, *op.cit. Oeuvres Complètes,* tomo I, p. 319.

[55] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, col. *idées*, p. 37.

alimentar a la autonarrativa, y ésta es atravesada por el flujo artístico cuyo combustible está en lo maravilloso y en la liberación de fuerzas inconscientes que se examinan en el automatismo; bajo estas condiciones nuestro ser queda vulnerable a un repertorio de lugares y personajes internos, salimos de este trance con un conocimiento que enseña a no sujetarnos a las convenciones y dictados de la razón. En el espacio síquico de nuestra otredad leemos esta autonarrativa, adoptamos el papel de actores psíquicos con la misión de encarnar partes de nuestro ser y convertirnos en portavoces de presencias que no conocemos, sin embargo, esta tarea debe recoger otro ángulo del conocimiento; en la teoría de transformaciones del desarrollo (*developmental transformations*) Johnson expone que "concebimos al ser como una presencia que, al enfrentar los cambios de experiencia, se obstruye por impulsos expresados como conductas diseñadas para controlar el entorno". Parafraseando veo una representación subjetiva en los espacios mentales que fortalecen la capacidad para tolerar cambios.[56]

Leonora registra los cambios en sí misma y el maltrato que recibe por el personal médico en Santander; manifiesta miedo de seguir transcribiendo su autonarrativa pero asume la necesidad de expulsar la memoria que la asedia. Es inmovilizada por sus torturadores, penetra en la mirada de uno de sus celadores y cae en un pozo que detiene su mente en una esencia de la angustia, esta condición era inducida por el cardiazol, consigue que ella quede reducida a una sumisión absoluta; este espantoso medicamento produce severas convulsiones y se empleaba en la denominada terapia convulsiva. Tras la dosis Leonora participa de una visión; "era un lugar como el Bois de Boulogne […] hay una barda como las que había visto en los eventos ecuestres; al lado mío, dos grandes caballos atados uno al otro […] de pronto un potrillo blanco se desprende de los caballos, quienes desaparecen y no resta más que el potrillo quien rueda sobre su lomo y yace moribundo. *Yo soy el potro blanco*".[57] Reflexionemos

[56] D. R. Johnson, *op. cit.*, p. 86.
[57] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 43.

que, como producto de la autonarrativa tenemos la oportunidad de intercambiar experiencias con la escritora, pues mientras ella trabaja momentos de gran conflicto al servirse de estrategias confeccionadas a lo largo del acto narrativo también nos conduce por los escenarios de sus experiencias. En resumidas cuentas, la lectura de la autonarrativa requiere de la participación interactiva, como lector me doy la oportunidad de ir descubriendo los parajes inexplorados de mi persona; abundando sobre ello, esta autonarrativa sugiere una complicidad en el acto de lectura. Otra consecuencia de esta narrativa es la de un ejercicio de la subjetividad, pero no sólo de la autora, sino también del lector o lectora participante. Damos testimonio de un acto intersubjetivo mediante el cual el recorrido por la otredad presente en la autonarrativa da paso al descubrimiento que todos podemos hacer en la propia subjetividad; se procura una comunicación dialógica entre escritora y lectora o lector; entre los acercamientos que encontramos hay una definición del espacio: "El espacio intersubjetivo puede definirse como expresión de intercambios mutuos y recíprocos e influencias entre individualidades reconocibles por conservar su propio centro de conciencia".[58] El espacio intersubjetivo en la autonarrativa remite a una conciencia surrealista, Breton encuentra en el lenguaje esta circunstancia: "De nuevo es en el diálogo que las formas del lenguaje surrealista mejor se adaptan. Allí, dos pensamientos se enfrentan; mientras que uno se libera, el otro se ocupa de él. ¿Pero cómo se ocupa... tratar al otro pensamiento como adversario". Aclara posteriormente que: "Es la gran debilidad del libro que entra sin cesar en conflicto con los lectores, que en tanto mejores sean, los concibo como más exigentes".[59] Lo que me lleva a pensar, no sólo en un diálogo sino mejor dicho en una discusión, en un desacuerdo, de tal guisa que no estamos frente a un espacio intersubjetivo de amables *intercambios recíprocos* sino de aquel que me cuestiona y me interpela, me incomoda; rinde cuentas de su

[58] Jean-François Jacques, "Intersubjectivity in Autobiographical Performance in Dramatherapy", p. 104.
[59] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, col. *idées,* pp. 48-49.

autonomía y me obliga a reconocerlo en la soberanía de su otredad, porque será un ser ajeno a mí, que me cuesta entender, y con el cual a menudo no hay un acuerdo.

Tras un encierro claustrofóbico en un cuarto y amarrada a su cama, la narradora puede ser conducida al Cuarto de Sol. "Aquí en el Cuarto de Sol sentía que podía manipular el firmamento: había descubierto lo esencial para resolver el problema de mí misma en relación con el Sol". Ante la imposibilidad de relacionarse con un entorno hostil, entra a funcionar una búsqueda de significados en el lugar de realidades alternas. Me viene a la mente un acto de psique pura en el que la narradora que habita su espacio interior, nos habla de un adentro hacia fuera y no de un afuera a ser interpretado de tal o cual forma. Novalis, quien fuera citado por Breton, formula "que hay dos series de eventos que corren paralelamente junto a los reales. En general los [humanos] y las circunstancias, modifican el tren ideal de eventos, de modo que parecen imperfectos; y sus circunstancias son igualmente imperfectas…".[60] Es en esa psique pura que Leonora puede mantenerse indómita, los eventos que experimenta van por un camino que sólo ella puede recorrer, y donde no hay posibilidad de traducción al mundo real, ella existe en un surrealismo hecho con la sustancia de su vida.

Cualquier intento que hace Leonora por comunicar sus experiencias se responde con el brutal uso del cardiazol; organiza su defensa y cierra los párpados, así puede evitar la dolorosa mirada de los otros. El *abajo* del título de esta narrativa es otra sección del sanatorio que Leonora imagina como Jerusalén. Adopto unas líneas de Pelias en el inciso a cargo de Jean-François Jacques en las que "se investiga la forma en que el cuerpo es el recipiente de la tensión de una dinámica intersubjetiva…".[61] Lo que me sirve de contexto para una organización singular del espacio en la autonarrativa, el cuarto del que se adueña lo reconoce por una visión que experimentara en la otra sección del sanatorio. Se halla en una habi-

[60] Novalis, *apud* Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 54.
[61] Jean-François Jacques, *op. cit.*, p. 107.

tación semejante a un gigantesco escenario teatral "un techo abovedado aparece pintado para semejar el cielo [...] aunque el lugar se encuentra en ruinas es lujoso, un antiguo lecho cuenta con cortinas rasgadas...".[62] Este cuarto ubicado "Abajo" lo llama la Luna. "El otro cuarto [...] era el cuarto del Sol, mi Andrógino".[63] Una vez que su cuerpo habita este lugar tan anhelado, recibe una serie de significados subjetivos, su condición mejora y ya no recibe el cardiazol; su cuerpo puede asociar imágenes para crear una geografía subjetiva que corresponde a su cuerpo visionario. Pero luego sigue otra etapa y Leonora se percata que debe expulsar a todos los personajes que la habitan; de aquí esa tensión dinámica entre un cuerpo habitado por presencias y otro que busca librarse de éstas. Sin embargo, hay otra instancia de la tensión intersubjetiva; Leonora visita un comedor donde el personal médico está sentado a la mesa, con gran lucidez se percata de "una corriente eléctrica que se desplazaba de uno al otro [...] Supe que esta corriente era el fluido del temor que ambos sentían hacia mi".[64] La tensión ocurre fuera del dominio verbal, hasta puede corresponder a un miedo animal que todos podemos captar; pero la raíz del miedo descrito en la autonarrativa proviene de una ignorancia y de un temor que encarna la otredad para aquellos que no logran asumirla, pero han librado una batalla para dominarla y reprimirla porque no responde a los patrones de su normalidad. Durante el sondeo que hacemos de esta autonarrativa detectamos que como respuesta a la lectura de ésta encontramos numerosas metáforas subjetivas, tales como lugares, objetos, personas y hasta sensaciones cargadas de un significado muy personal o de un significado distinto al generalmente aceptado; en la parte final de la autonarrativa Leonora encuentra a Etchevarría, una persona que desmitifica el lugar, lo que imaginaba como Jerusalén no era más que un pabellón para enfermos mentales y que debía abandonar el sanatorio.

[62] L. Carrington, *Down Bellow*, p. 30.
[63] *Ibid*., p. 54.
[64] *Ibid*., p. 57.

IV
JUEGO DE MÁSCARAS Y EL SURREALISMO

Para Clifford lo modernista se exterioriza cuando "valores culturales se fragmentan y yuxtaponen".[1] Me sugiere una antropología del *collage*, y en el surrealismo una serie de disposiciones y montajes de objetos culturales que manifiestan un carácter maravilloso y extraordinario. Pienso en las múltiples exposiciones como la Exposition Internationale du Surréalisme, instalada con base en una colección de objetos, pinturas y fotografías o en otras exposiciones más con los temas del primitivismo y fetichismo. Para Clifford las artes de la combinación "tienen el carácter de una colección de realidades extraordinarias recogidas de los dominios eróticos, exóticos e inconscientes".[2] El espacio etnográfico es cambiante e inestable tal como se conducía el surrealismo en la literatura y pintura. Para este antropólogo la ontología surrealista puede prestarse a la reflexión y así, examinarse como material para discutir el devenir y desarrollo de varias culturas; este material empieza a recopilarse durante el período de las dos grandes guerras mundiales causantes de una crisis cultural, que también encuentra eco a través de la manera de entender y hacer arte. Para Clifford la crisis es visible en lo que Benjamin observa durante las excursiones urbanas del *flâneur* de Baudelaire "el desquiciamiento sensual y sistemático de Rimbaud, la descomposición analítica de Cézanne y consumada por los cubistas, y especialmente con la famosa definición de Lautréamont sobre la belleza 'el encuentro fortuito entre una mesa de disección, una máquina de coser y un paraguas' ".[3] Estos

[1] James Clifford, "On Ethnographic Surrealism", p. 539.
[2] *Ibid*., p. 540.
[3] *Ibid*., p. 541.

mosaicos visuales y poéticos son los recursos que pintores y escritores van reuniendo para nombrar sus mundos interiores.

Pero la práctica de lo que llamaré el museo mural se inicia con la ornamentación realizada por Apollinaire, quien decora un muro con fetiches africanos y así inaugura todo un movimiento del *collage* cultural del exotismo. Para Clifford deriva una serie de actitudes hacia otras creencias que definen el *Avant Garde* "África, (pero no en menor grado, Oceanía y América) hacían disponible un yacimiento de otras formas y creencias".[4] Esos objetos transpiraban los enigmas de sus lenguajes culturales, las grandes convulsiones de esas épocas y los cambios violentos, conducen a los artistas a un escrutar en otras culturas para encontrar los motivos que pudieran impugnar un arte y principios culturales que habían perdido significado. El *collage* cultural ha dado inicio, "la primera guerra mundial donde se acomodan las piezas culturales en nuevas disposiciones, su campo de selecciones posibles se había expandido drásticamente".[5] Las culturas que se configuran en otros horizontes abrían un camino para el descubrimiento de un inconsciente que debía recorrerse para recoger los materiales de un *Avant Garde* ávido por constituir sus identidades artísticas, Clifford sondea a su vez una definición idónea para una etnografía que pueda servirle en la navegación a través de los mundos franqueados por el surrealismo "la marca etnográfica sugiere la actitud de una observación participativa entre artefactos desfamiliarizados de una realidad cultural".[6]

Ante la emergencia de fenómenos literarios y artísticos el tejido cultural observa varias modificaciones se inauguran ya no aquellas expediciones para descubrir lugares y repartir sus riquezas entre potencias hegemónicas, sino expediciones a terrenos inexplorados en el interior de la subjetividad humana. Algunos surrealistas iniciaban sus correrías, como Baudelaire lo había hecho, al encuentro de un París alejado de las

[4] *Ibid*., p. 542.
[5] *Idem*.
[6] *Idem*.

percepciones normales y como declara Clifford "tornando extraño lo familiar".[7] Una capital alterna que Aragon exploró en su novela *Le paysan de Paris* y Breton en *Nadja*; Clifford encuentra temas suficientes para proponer una etnografía surrealista "en la descripción, análisis y extensión de los campos de la expresión y significados del siglo veinte".[8] Pero la mirada surrealista es iconoclasta, al fracturar sus objetos culturales escarba en la constitución interna de los mismos.

Clifford introduce la figura de Georges Bataille como un pensador de la transgresión, cuestionando los límites de lo social "El proyecto de vida de Bataille era la desmitificación y valorización de esa emoción positiva que es la transgresión bajo sus varias formas".[9]

Bataille tuvo una breve estancia en el grupo surrealista para luego tornarse en crítico del grupo y especialmente de Breton, su pensamiento etnográfico está determinado por su relación con Marcel Mauss el gran iniciador del Instituto de Etnología de París; en estas épocas los estudios etnológicos están por definirse y la libertad temática es muy amplia; Carl Einstein emprende un estudio etnológico sobre André Masson para rastrear los vestigios de una estructura mítica en la pintura, y aquello que denomina arcaísmo sicológico, particularidades que están afiliadas al primitivismo. También sugiere esa belleza convulsiva pues "sacude lo que se denomina realidad por medio de alucinaciones inadaptadas para alterar las jerarquías de valor de lo real".[10] Hay una controversia respecto a una *realidad* que se acepta ciegamente sin tomar conciencia sobre el hecho que ésta se construye por convenciones, y éstas estorban el libre albedrío de la expresión artística. "Fuerzas de alucinación que crean una brecha en el orden de procesos mecánicos; introducen bloques 'a causales' en esta realidad…".[11] Surge el propósito

[7] *Idem*.
[8] *Ibid*., p. 543.
[9] *Ibid*., p. 546.
[10] *Ibid*., p. 549.
[11] *Idem*.

de crear una política que se oponga a una hegemonía de una realidad poniendo en movimiento esas alucinaciones que escapan a todo control. Las palabras de Carl Einstein refieren a una otredad de la realidad, esa otredad que reconfigura la realidad y postula así una narrativa disruptiva hecha con los múltiples discursos del arte para resistir esas tendencias por constituir la uniformidad del pensamiento. Este historiador de arte se ocupa de André Masson y sus temáticas míticas, reveladoras de la presencia totémica de animales que se combinan con formas humanas, se toca el pensamiento mítico que incumbe a los surrealistas.

Con la creación de *Documents* la revista publicada por Bataille se abre un espacio donde Clifford rastrea una etnología surrealista, *Documents* es una comarca para el conocimiento cultural, convergen objetos melanesios, africanos, precolombinos y máscaras del carnaval francés. Esta sería una extensión literaria de lo que denominamos museo mural y que formó también parte de otras revistas surrealistas que reunían un verdadero mosaico cultural; la pregunta es ¿porqué el interés por lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural? De un lado notamos una gran riqueza de materiales culturales, y por otro llevar a la superficie lo que oculta esa realidad que está articulada por pautas de pensamiento. Clifford quiere llegar al punto de proponer una etnología que pueda leer algunas de las conductas creativas del *Avant Garde*, "En los años veinte se blandía un conocimiento por una etnografía joven aliada al surrealismo; más excéntrica, informe y dispuesta a dislocar los órdenes de su propia cultura".[12] Se posibilita una mirada hacia la propia cultura, y como arte y literatura son las manifestaciones que ponen en crisis las visiones más convencionales de los valores estéticos. No obstante, a las declaraciones de Clifford, hay que precisar que *Documents* ya era una revista que marcaba la escisión con los surrealistas, si acaso habría que diferenciar una inclinación estética del grupo de Bataille respecto a una acción viva en el arte desde la posición surrealista.

[12] *Ibid.*, p. 559.

Bataille, Leiris, Roger Caillois, algunos estudiantes de Mauss, fueron los iniciadores del Collège de Sociologie, pero este grupo decide tomar distancia respecto "al excesivo interés" vertido por el grupo surrealista en el arte y la literatura; producto de este reposicionamiento emerge la línea de intereses artísticos que definía a los surrealistas como el aprovechamiento del conocimiento etnológico para lograr un cambio en la mentalidad creativa de su cultura. El Collège de Sociologie enfocó su atención en "momentos rituales donde las experiencias del flujo externo y normal de la existencia podía encontrar una expresión colectiva, momentos en los que el orden cultural era transgredido y rejuvenecido".[13] En la etnología del Collège de Sociologie hay un proyecto filosófico, pero aquel que se manifiesta como trasgresión del mundo de las ideas, Bataille ubica el concepto de trasgresión como un conjunto de estrategias para obtener un rompimiento con sus propios límites. De vuelta a lo que consigna Clifford me parece que el Collège cabe mejor en una modernidad sociológica que una etnología surrealista.

Un acercamiento a una antropología surrealista sucede al momento en que Lévi Strauss encuentra a Breton en 1941 cuando ambos se embarcan rumbo a Nueva York; un punto de coincidencia era el siempre problemático interés por el *primitivismo* que por cierto, funciona como *alter ego* para el *Avant Garde* y para el mismo grupo de Bataille. En el fondo el surrealismo quería profundizar en el pensamiento de una otredad híbrida, tanto hacia un afuera como adentro de la cultura individual; involucra un trabajo personal para recorrer las partes más recónditas del ser. En el marco del primitivismo las investigaciones surrealistas se concentraban en el *mundo perdido* de estas sociedades y el encuentro con una comunicación directa con la naturaleza. "La fascinación surrealista con la noción de lo primitivo asemeja a la del antropólogo. Pues también explora 'la otredad' pero a diferencia del antropólogo, busca en sí mismo; desea vivir la otredad y al vivirla cuestiona modos convencionales de

[13] *Idem*.

pensamiento y conducta".[14] Evidentemente el primitivismo parte de una nostalgia por un estado precultural libre del deterioro que presentan las sociedades *civilizadas*, ese primitivismo está reglamentado por ficciones sobre un pasado donde el humano se paseaba desnudo por los bosques, sin otra preocupación que recolectar su alimento, sin embargo, existieron distintas versiones del mismo y el surrealismo entendía un primitivismo que pudiera provocar un conflicto interno; ese conflicto se declara como el encuentro con un cuerpo desconocido de sensaciones y percepciones en el espacio mental. Si hay culturas capaces de entablar comunicación con voces internas a través de su arte y rituales, entonces es con ellas que debe establecerse un diálogo, sin embargo, creo que será mejor pensar en la diferencia cultural como reacción a un mundo que se hunde progresivamente en un empobrecimiento de sus propias ecologías subjetivas, y el surrealismo quería detener este deterioro; un empobrecimiento que está condicionado por una cultura tecnocrática. El acercamiento a la diferencia cultural no puede recorrerse sin preguntarse sobre el colapso de las estructuras intelectuales del racionalismo, éste que luego es encarnado por los elementos que legitima el colonialismo en su constante negación por las diferencias culturales.

Breton concebía un imaginario encausado a vivir con las fuerzas extrañas dispuestas por un inconsciente arcaico y del presente; claro que un gran problema será la interpretación del inconsciente *arcaico*. Pues ¿dónde encontrarlo? ¿acaso en esos supuestos pueblos primitivos? La figura del primitivismo y el salvaje como metáforas humanas de las fuentes originales del psiquismo humano caen en un inevitable reduccionismo o ficción edénica. Los equívocos van sumándose, nadie puede garantizar una misma configuración para todo espacio psíquico, pues cada lugar humano está sujeto a las determinaciones culturales de su entorno, como fuera, el grupo surrealista entró en relación con terrenos de vida síquica no sólo en distintas culturas sino en grupos marginados como el de los enfermos mentales. Hay una serie de comentarios que

[14] Lieve Spaas, "Surrealism and Anthropology: In Search of the Primitive", p. 165.

comparan la labor antropológica con textos surrealistas. "Una percepción doble emerge de la noción del 'otro' primitivo, el antropológico con un 'otro' primitivo y el surrealista con [un estado] del ser primitivo".[15] Nuevamente, la pregunta por tales declaraciones es ¿cómo localizar al otro? y en suma ¿es posible llegar a un mapa de la subjetividad? Especialmente aquella concebida desde la propia subjetividad como *medida* universal; ¿acaso no estamos levantando fronteras en las que ciertos individuos son incluidos y otros excluidos?; porque lo exótico es otra forma de exclusión y *lo otro* también puede serlo. Exceptuando, tal vez, las averiguaciones de los surrealistas que se encaminaban a lo extraño, y que es extraño en cada persona, ya sea en el mundo de la magia, de los sueños o del desquiciamiento mental. No debemos soslayar que en el surrealismo concurre en un juego creativo con lo extraño en todo tipo de alteridades. La preocupación con el primitivismo en Breton y otros miembros del grupo participaba de una cierta antropología de la subjetividad, muchas veces obstaculizada por las construcciones alrededor del primitivismo. Esa antropología escenario de impactos, convulsiones, fracturas de un ente social, muchas veces con el propósito de tener acceso a otros estados de conciencia creativa y al mismo tiempo como actos irreverentes contra los conceptos canónicos del arte, o sea el *arte* como fenómeno de sociedades *civilizadas*. "En 1936 Duchamp dispone un *ready-made*[16] en deliberada yuxtaposición a un *malagan* de Nueva Irlanda"[17] en un intento por cuestionar las convenciones asociadas al arte canónico. Lo cual responde a esas conductas estéticas donde se rige por lo aceptable o lo que se rechaza como parte de una política del consumo artístico, por ello los surrealistas construyen también un mapa imaginario de lo que es considerado como una cartografía artística; Rusia, Alaska, las Islas Sa-

[15] A. Breton, *Anthologie de L'Humour Noir*, p. 168.
[16] El *ready-made* es un objeto que proviene de un uso cotidiano y que Duchamp situaba en el ámbito de una galería de arte para provocar una reacción antiestética.
[17] El *malagan* es una máscara ritual, empleada en Papúa Nueva Guinea para despedirse de los muertos y honrarlos.

lomón, las Islas Marquesas, la Isla de Pascua. Elisabeth Cowling externa su punto de vista "no sólo es un acto de apropiación, es un acto de protección podemos decir de restauración. Es un pronunciamiento político apasionado en total oposición a la ética y premisas del colonialismo y el cristianismo".[18] Con estas representaciones el arte surrealista se opone a las regiones trazadas por el colonialismo que siempre estaban relacionados a una ideología de la superioridad cultural y el consumismo. Con la misma actitud el París de los años treinta, ha construido un edificio inconsciente donde se idealiza al arte como algo que sólo podía medirse bajo las convenciones de belleza del arte europeo. Como reacción a una exposición fotográfica de Man Ray y en particular contra una figura de la colección de Breton, la prensa condenó la pieza expuesta como algo indecente; el arte oceánico era considerado para la sensibilidad parisina como un veneno, Breton, cada vez más fascinado con este arte comenzó una colección con objetos de esa zona, y otros surrealistas también fueron creando lo que constituyó una vitrina de lo que yo veo como el inicio de una antropología artística, sin embargo, en vista de que pocos viajaron a Oceanía puede decirse que se edificó como un lugar mítico. Era una antropología reactiva que deseaba hacer constar una serie de significados culturales para modificar el objeto y la psique artística; un proyecto para desencadenar sensaciones irracionales, instintivas y asociadas a la naturaleza. Si bien existía un recorrido hacia regiones inexploradas de la mente en esas lejanas zonas, también se planteaba una genealogía hacia escritores y artistas como Poe, Lautréamont, Rimbaud, Moreau, Bosh, Breugel y otros. Me remito a una genealogía que cuestiona los sistemas de creencia de una sociedad determinada; las formas de arte y literatura antes mencionadas no coinciden con el arte o literatura que forman los cimientos para los sistemas de creencia en lo correcto, lo hermoso, lo equilibrado, lo bien construido y el conjunto de *valores* que podemos reunir en una metáfora que imagino como la casa burguesa

[18] Elisabeth Cowling, *apud* Louise Tythacott, "A Conclusive Beauty: Surrealism, Oceanic and African Art", p. 48.

bien organizada y *correctamente dispuesta*. Retornando a una psique artística embarcada en un viaje hacia una lejanía ilusoria respecto al epicentro europeo, se fomentó el interés por un arte mágico y por motivos mitológicos que figuraban en las colecciones surrealistas, los objetos tenían cabida bajo condición de cuestionar los fundamentos racionalistas para legitimar lo que no resultaba familiar. La existencia de una psique artística pone en juego parajes que estimulan experiencias inusitadas para sacar a las personas de su mutismo psicológico, esta manera de ser en el arte revela lo que cada artista ha logrado encontrar en su interior. Con Breton se inaugura una condición especial en la cual la poesía está definida como una entidad viviente, y que es dueña de su propia sustancia. Así la averiguación que se conduce hacia esos objetos tiene un contexto intuitivo que pone en comunicación el interior del escritor, escritora o artista con el objeto como talismán de inspiración. Sucede que la contemplación de estos objetos abre canales de receptividad antes inexistentes o poco visitados, la inundación de estos canales de recepción era conocido por Breton bajo el concepto de belleza convulsiva. El arte oceánico, prehispánico o africano está cercanamente asociado con su contenido mítico, por ello causa esa convulsión que provoca una especie de vértigo sensorial: son causa de una parálisis de la razón o pueden serlo si uno está dispuesto a ser receptivo respecto al objeto, en pocas palabras tenemos un encuentro con lo maravilloso. Con todo había un propósito por tejer un relato cultural para detener la obsesión acaparadora de la razón, y así el objeto que se ubica en el exterior entra en diálogo con las constelaciones subjetivas experimentadas por una observación receptiva.

IV.1 El espectro de Breton

En la *ausencia del mito*, Bataille emprende una apreciación crítica de Breton y el surrealismo, para ello elige discutir el *automatismo psíquico* con el que Breton engloba un perfil del surrealismo. Desde este enunciado deriva una expresión verbal, escrita o aun valiéndose de otros medios

para hacer patente el funcionamiento del pensamiento, aunque no cualquier modalidad del pensamiento puede incluirse, sino aquel que toma forma fuera de los dictados de la razón y sin estar sujeto a consideraciones estéticas o morales.[19] La forma en que se expresan estas ideas conduce a una condición libertaria en el pensamiento y en un arte que deja de aceptar los pasos autoritarios de la estética, tal vez por ello el surrealismo no puede cobijarse bajo un estilo, sino como "un estado mental cuya intensidad y fuerza agresiva modifica el curso de su expresión".[20] El lenguaje funciona como gran pedagogía del pensamiento y aquí comienza una pugna, pues la expresión no se ve sometida a las banalidades del lenguaje; el movimiento agrupó a escritores y artistas. Subsiste un impacto muy directo contra el discurso y este aspecto es el que aborda Bataille tanteando el concepto que el surrealismo "niega el valor supremo de las categorías del lenguaje; el horror a los modos de vida hechos explícitos en el lenguaje".[21] Pero debería agregarse que la negación se hace extensiva a los recursos expresivos del arte aceptado, dilucidamos un antagonismo hacia el lenguaje que contraviene los estatutos culturales de toda una época. Preocupado por esa situación crítica en la que se pone al lenguaje, Bataille acusa al surrealismo de privar a sus integrantes de un formalismo verbal "que en sí parece tener el poder de conectarlos". Bataille profetiza un fracaso cuando se renuncia al lenguaje discursivo y concluye con esta sentencia: "El surrealismo es mutismo si hablara cesaría de ser lo que quiere…".[22] El lenguaje no puede mantener una hegemonía absoluta sobre los significados, porque el surrealismo estaba involucrado en un cuestionamiento de las estructuras de poder que esconden los significados, asimismo, son los canales de comunicación cultural que se ven comprometidos en un cambio profundo, pues el proyecto surrealista abrió las puertas al discurso inconsciente. Me des-

[19] Georges Bataille, *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, p. 55.
[20] *Idem*.
[21] *Idem*.
[22] *Ibid*., p. 56.

conciertan los titubeos de Bataille sobre esa actitud de amor-odio en referencia a Breton y al surrealismo, pues desde otro ángulo diferencia al romanticismo y al simbolismo para destacar al surrealismo como un impulso "que logra cuestionarlo todo". Si damos crédito a la sentencia "el surrealismo es *mutismo*" ¿cómo explicarnos que *logra cuestionarlo todo* si sufre de esa imposibilidad comunicativa?

Bataille parte de otro punto de reflexión para presentar al surrealismo como una escuela artística y literaria; en esta directiva vuelve a sondear la *escritura automática* a la cual análoga con el proceso del sueño, en tanto esquiva el control de la razón.[23] Este automatismo propicia una perspectiva discursiva como instrumento poético para disipar las fuerzas reguladoras de la razón sobre el funcionamiento del pensamiento. Así el artista es un gran juglar de los significados y de las estructuras conceptuales que rigen un inconsciente cultural; emerge una cadena de descubrimientos como el *frottage*, invento de Max Ernst, o el dibujo automático de André Masson y para agregar mi experiencia directa hay que mencionar los tejidos hipnóticos de Leonora; una serie de bordados que apelan a un estado de conciencia alterada y profunda concentración, asimismo hemos de indicar que la creación automática se apropia de un recurso extraordinario en tanto da cabida a un lenguaje interior. Bataille aborda una percepción muy intuitiva al comentar que Breton dispone un "imaginario que toma placer en la extraña transparencia de formas naturales, mediante la cual la posibilidad de visión es infinita".[24]

Recorrer algunas problemáticas del pensamiento mítico invita a visitar un discurso arcaico en contacto directo con los parajes del inconsciente, pero en una antropología del mito los sueños comunican la existencia de un pensamiento cultural y también encuentros con cuerpos que habitan aposentos mentales pero que nuestra cultura ha logrado desterrar y reprimir. Me parece exacto lo que sugiere Bataille respecto al

[23] *Ibid.*, p. 57.
[24] *Ibid.*, p. 61.

mito y a lo sacro que contrarresta el trabajo tecnológico, mismo que nos habitúa a resultados y deseos materiales. Bataille saca a colación la escritura automática, en lo que leemos como un gesto contra la productividad del escritor regulada por las leyes del consumo. "Aquellos que participan en la escritura automática deben abandonar las preocupaciones del hombre de letras (sic) cuando escribe para crear un libro con una intención dada, cuando escribe un libro de la misma manera que cava un jardín".[25] La escritura automática era un recurso para escapar al juicio eterno de la razón, como sea, aludimos a una escritura hipnótica y visionaria que no cumple con un plan preestablecido; es un invento narrativo para desencadenar los discursos de lo inusitado y maravilloso. El mito interesa en tanto tenía un lenguaje poético adecuado para navegar en lo inusitado y maravilloso, el racionalismo impide esta forma de vida subjetiva. Agrego que cierta política surrealista funciona en el mundo de pugnas poéticas un efecto que se declara al modificar estructuras de pensamiento para habitarlas con fenómenos imaginarios; una política surrealista que pone a circular discursos poéticos como condiciones de una creatividad incompatible con formas aceptadas del conocimiento; un conocimiento condicionado por las estructuras de poder al servicio de ficciones de equilibrio, orden y seguridad en la esfera social. La política surrealista afecta estructuras artísticas con discursos que las han distorsionado, demostrando sus intenciones de dominio. Lo que registro está vinculado a una política del inconsciente capaz de liberar las restricciones del espíritu y las convenciones de un orden racionalista en la sociedad. El surrealismo congregó una tribu de artistas, que en sus mejores momentos compartieron un lenguaje común en sus formas de expresión creativa. "Esta sociedad usa el automatismo como un recurso para aislar al escritor de toda perturbación exterior, de todo control de la razón, no menos que del gusto estético".[26] El combate contra una ideología burguesa que valora la razón por sus vínculos con el poder; esa

[25] *Ibid*., p. 76.
[26] Jacqueline Chénieux-Gaudron, *Le surréalisme*, p. 70.

razón que detenta el poder para legitimar formas de conducta imaginadas como normales porque se alinean a reglas y normas, para que las personas bajo este sistema puedan encarnar sistemas de poder que las entrenan para hacer suyas las reglas e imponerlas a los demás.

Bataille insiste en contraponer la autenticidad de los *rituales primitivos* con un perfil surrealista que hace denostar por provocar "un sentimiento de vacío, desesperación, inutilidad, superficialidad, y frivolidad que caracteriza el trabajo surrealista".[27] Habrá que recordar el gran interés que los surrealistas demostraron por los mitos; por lo que entendemos todo ese enfoque hacia mitos, rituales, magia y otros aspectos del trabajo con nuestra subjetividad humana, desemboca en un entendimiento sobre realidades mentales para poder vivir nuestro ser de otra manera a la que acostumbramos en el cotidiano. Entramos a un estado inmerso en experiencias personales dentro de los procesos imaginarios, será a través de una antropología de lo irracional que se recogen sistemas de un pensamiento que la Ilustración quiso aniquilar, y luego exorcizar al mito; la confusión de Bataille sucede al limitar al surrealismo a la creación de mitos y rituales; en lugar de acotar la meta creativa y conceptual que se dispone como una poética antropológica, o sea, como un estudio de las manifestaciones que se han enumerado y las numerosas revelaciones de metáforas de la mirada y lo maravilloso. Al revisar las invectivas de Bataille por lo que denomina *religión surrealista*; insiste en la inclinación religiosa de Breton y para apoyar su argumento cita a Julien Gracq quien declara que Breton "valora objetos o eventos que causan un escalofrío al pasar por su sien".[28] Aspecto que correspondía a la belleza convulsiva y no a una emoción religiosa. Durante una conferencia que impartió para el Club Maintenant en 1948, surgen varias interrogantes que debemos anotar en contraste con la antropología surrealista y las preocupaciones religiosas de Bataille. En 1937 un grupo que cambiaría esporádicamente pero que en principio tuvo como integrantes del Collège de Sociologie a

[27] G. Bataille, *op. cit.*, p. 78.
[28] *Ibid.*, p. 73.

Georges Ambrosio, Pierre Klossowski, Patrick Waldenberg e Isabel Waldenberg, así como Roger Caillois, André Masson, Taro Okamoto, algunas de estas personas eran detractoras del grupo surrealista y se sumaron al Collège para agruparse en torno a Bataille, quien figuraba como *gran maestro*, identidad que despreciaba en Breton, pero que toleraba para sí mismo. Las actividades del Collège postulaban la revaluación e importancia de lo sagrado en el ámbito contemporáneo; el eje conceptual tras esta etnología eran las ideas de Durkheim y Marcel Mauss respecto a las supuestas sociedades *primitivas*. El grupo de Bataille adquirió un velo de misterio al formarse la sociedad secreta *Acéphale*, otro venero del Colegio de sociología —muchas veces empleada como sinónimo de etnología— reunía un acerbo de conocimientos en torno a las sociedades secretas, Bataille incorporaba sus inquietudes sobre lo místico y los estados eróticos. Surge pues la pregunta ¿no será por los propios intereses de Bataille que éste insista en colocar al surrealismo como religión? Me baso en los conflictos por los que atravesó el escritor y su obsesión por la religión. El autor construye una crítica política contra el carácter conservador de muchas religiones pero sobre todo en consideración al cristianismo; indica que el cristianismo atenta contra la soberanía del individuo, y en este contexto el ataque contra el surrealismo iría de la mano por la supuesta negación de la soberanía de sus integrantes, no obstante, el hacer coincidir al surrealismo con el cristianismo, emerge de los propios intereses de Bataille. Tal vez tomó demasiado en serio el intercambio entre Dalí y Breton, cuando el primero exclama "Ha llegado el momento para que los surrealistas piensen en convertirse en sacerdotes".[29] Acaso encuentra un proyecto fallido en un intento por perseguir lo sagrado como instrumento sicológico de cohesión cuando esto ya no resultaba posible. Tengo la impresión que los argumentos sobre la religión surrealista nos desvían, pues las inquietudes en torno al mito, los rituales y la magia no convierten a los surrealistas en religiosos.

[29] Dali, *The Paranoid-Critical Revolution*, p. 128.

El Collège cubría un programa vasto, que incluyó algunas de las teorías de Durkheim en el contexto de un mundo político en referencia a los marcos de lo sagrado. En el surrealismo alcanzamos a visualizar una poética antropológica, la cual entendemos como un encuentro con imágenes provocadas por objetos culturales mediante una percepción poética de formas oníricas y con el ánimo de crear un repertorio de esos objetos para hacerlos dialogar con los discursos poéticos; la relevancia del concepto radica en una improvisación del discurso creativo afectado por motivos rituales y míticos; ostenta el carácter de una investigación en un recorrido por imaginarios culturales o disposiciones visionarias durante una alteración de la conciencia. Si en mi lectura del surrealismo hay una coincidencia con esa poética antropológica, en el Collège hay un intento por sistematizar un conocimiento etnológico de las estructuras religiosas como fuerzas que condicionan la vida cultural. Como sustento a lo anterior habrá de reflexionarse sobre esta frase "las energías religiosas que influyen a los individuos en la participación de la vida comunitaria" y también agregar una postura socio-mística en la consideración respecto a la "relación entre el poder y lo sagrado".[30] Un riesgo con el acercamiento durkheimiano plantea la proximidad entre la política y lo sagrado, pues forma un trasfondo que animó buena parte de una modernidad de corte fascista; no sorprenderá que Bataille establece una distancia estratégica al enarbolar una crítica al fascismo, y los estudios para indagar sobre la formación de comunidades políticas vinculadas a esas mitologías modernistas. Estas discusiones gravitan en torno a una Europa asediada por el fascismo y nazismo; un contexto es el que entrega Caillois al poner énfasis en el papel jugado por el *ejecutor* como poder aglutinante de la sociedad en concierto con el soberano. La inquietud de Caillois radicaba en los anhelos primarios "y conflictos de la condición individual traspuesta a la dimensión social...".[31] Es patente la presencia

[30] Bataille, *op. cit.*, p. 42.

[31] Simonetta Falasca, "A Left Sacred or a Sacred Left? and Political Culture in Interwar France", p. 49.

de un análisis político, pero en forma más enfática advierte sobre la negación de una sociedad de "fenómenos de atracción instintiva y cohesión".[32] Así aludía al poder de cohesión de los festivales en los que intervienen las emociones y eventos sacros con objeto que las sociedades pudieran llegar a regenerarse; en estos marcos trazamos las características de una política de lo sacro, pero esta conceptualización tuvo consecuencias para el Collège por esos acercamientos entre estructuras de poder con construcciones míticas en las que figuraban los rituales y otros aspectos religiosos. Recordemos que en aquellas épocas los fascistas legitiman lo político y llegan a una sacralización en apoyo a las ambiciones estatales, brindan un perfil religioso al nazismo y al fascismo, la deidad del cristianismo es intercambiada por las figuras de Hitler y Mussolini quienes son los nuevos ídolos de una modernidad reaccionaria. Algunos como Habermas vinculan a Bataille con el fascismo por constituirse como criptofascista (quien admira de manera secreta al fascismo) y porque demostraba un irracionalismo y se perfilaba como enemigo de la razón. Hagamos una pausa, me parece una interpretación muy equivocada, el fascismo no era sólo un conjunto de opiniones, sino que se acompañaba con acciones asesinas y bélicas, sin embargo, no me voy a detener en este asunto; muchas de las ideas vertidas en el Collège se reúnen en la revista *Acéphale*; la figura del acéfalo que ilustraba la portada presenta al humano sin cabeza, prefigurando una crisis en las posibilidades de identificar al cuerpo. Una figura que pierde forma en un traslado al mito y sus preguntas milenarias sobre el origen de las formas; el acéfalo inspira a los artistas de la sociedad secreta de Acéfalo, formada junto a Bataille por André Masson, Taro Okamoto e Isabelle Waldberg. El sentimiento mítico parte de una figura que informa sobre la decapitación del arte; con esta metáfora de la ruptura y la falta se crea un cuerpo extraño. El grupo del Collège se apropia de la fuerza del mito para combatir el caos en el que está sumida la Europa de esos tiempos, el mismo relato de la fuerza humana habita en ese cuerpo singular,

[32] *Idem.*

orientado hacia una mitología corporal; la imagen del acéfalo habla de un combate como el descrito en tiempos míticos contra el monstruo de la modernidad. “El monstruo sobre el que debemos vencer tiene tres cabezas, tres enemigos, el cristianismo, el socialismo y el fascismo”.[33] Algunos de los motivos que intervienen en el *Acéphale* de André Masson son: “un cráneo con una aureola de flamas que oculta el sexo, que significa el lugar trágico entre el erotismo y la muerte”.[34] La figura está alimentada por las condiciones políticas y el caos en que vive Europa; para Isabelle Waldberg la visión del acéfalo mezcla “la fascinación con animales y humanos. El hecho de no tener cabeza […] es el emblema para toda malformación, como eran las excrecencias de *L'Ancien* (una escultura creada en 1948 por esta artista). En un momento muy absurdo Bataille pide ser sacrificado por sus acólitos, para que con ese sacrificio pudiera sobrevivir la comunidad”.[35] La expresión de André Breton da fin a esa imagen “Escucho a Bataille que la ausencia del mito es el verdadero mito de hoy en día”.[36]

Hago uno de esos muy frecuentes sondeos entre algunos documentos que tengo en mi biblioteca, en una antigua revista destaca una carta de Patrick Waldberg a su compañera Isabelle, quienes pertenecieron al grupo de Bataille; Patrick lanza una condena contra el conjunto de actitudes falsamente nietzscheanas, prevalecía en el grupo un ambiente religioso “un aparato que convenía […] a un culto que se desarrolló […] a partir de mitos existentes, algunos de comunidades ya formadas, en la cual todos sus objetos se convirtieron en rituales mediante un proceso en el que los miembros de la comunidad no eran conscientes, no conviene para una comunidad que —no existe más que en un estado posible—, o bien carece de conciencia de lo que es, no se detiene e ignora

[33] Bataille, *op. cit*., p. 82.
[34] *Ibid*., p. 85.
[35] Patrick Waldberg, *apud* Camille Morando, “Le Corps sans Limites ou L'acéphalité: le Personnage D'Acéphale, Secret et Équivoque, dans les œuvres des Artistes Autour du Collège de Sociologie”, p. 87.
[36] A. Breton, *Anthologie de l'Humeur Noir*, p. 88.



hacia dónde va. Ese fue nuestro caso". Esta preocupación por las características del grupo de Bataille hace pensar que el único que conocía su verdadero funcionamiento era él, pues gobernaba todos los procesos conceptuales sin dar espacio para que sus miembros tuvieran plena información del proyecto, lo que daba a Bataille un liderazgo incontestable y casi místico. Si Patrick fuera un detractor del grupo surrealista hasta ese entonces, recuerda en esta carta una reciprocidad con Breton, en el que intercambian ideas para crear un mito, la empresa no era posible, pues "según Breton era menester dejar todo al azar, sin importar el objeto, ese plato, decía blandiendo un cenicero podía fungir como objeto de culto, el propósito era deshacer un orden, luego permitir su desarrollo, improvisando aquí y allá [según] sus necesidades". Leo en esta breve cita un ejemplo de un *ready-made* del mito, esto quiere decir que se trata de un objeto incompleto y por su gran contenido lúdico, sin olvidar que el *ready-made*, como el cenicero que agita Breton, son objetos del cotidiano que se convierten en objetos de culto. Transcribo en detalle la cita para exponer la postura de Breton en insinuación al material mítico; de muy distinta factura al racionalismo etnológico que manejaba el Collège. Breton consideraba los mitos como material para la creación de nuevas formas y no para imitar su estructura como solía funcionar con el Collège, Breton quería saber más sobre el grupo de Bataille, entrevista a sus miembros y conoce por ellos que debían renunciar a toda necesidad personal; se sirven del *Zaratustra* de Nietzsche como un modelo de conocimiento interno.

Bataille arma una breve historia del surrealismo para informar que la poesía entre guerras pierde el sentido de gran individualidad; desde esta posición el surrealismo fue decisivo ya que provoca que el texto poético se convierta en la expresión de elementos comunes en forma semejante a como se revelaban en los sueños; bajo este argumento se forma una comunidad que comparte su universo onírico y lo convierte en un idioma para comunicar lo que el idioma racionalista no podía expresar. Bataille identifica los sueños con los mitos lo que apunta a la naturaleza de los descubrimientos poéticos. En estas líneas introduce

los estudios *primitivistas* de la teoría durkheimiana e introduce las actividades religiosas y mitos como parte de un ente colectivo superior al individuo.[37]

La revisión que hace sobre una poética del surrealismo establece "lo poético que resta eficacia a nuestro deseo de restringir las cosas a la dimensión de la razón".[38] Y más adelante nota cómo el discurso sale de sí mismo para excederse "la poesía ayuda en la expresión que excede las posibilidades del lenguaje común".[39] La persona que tiene acceso a la poesía busca en varios terrenos de la expresión humana para llegar a su propia expresión; estas reflexiones me sugieren que la poesía ejerce su fuerza evocadora para cambiar de rumbo al lenguaje convencional con el que nos comunicamos y nos presenta una verdadera rebeldía del discurso. Bataille percibe en el acto poético "un grito desde aquello que en nosotros no puede reducirse, lo que, en nosotros, *es más fuerte que nosotros*". El acto poético expulsa al ser de su cómoda guarida para conducirlo hasta una emoción poética que siempre desbordará a la persona, la sacará de su territorio para lanzarla a un descubrimiento de sus otredades; entre los surrealistas el acto poético tiene una resonancia corporal. Así Breton hacía referencia a esas frases dedicadas "al oído interior y que se caracterizan por la ausencia de sonido".[40] Para complementar los comentarios de Bataille sobre la poesía, agregamos una poesía plástica basándonos en las palabras de Chénieux sobre los *collages* de Max Ernst "Él practica [...] una yuxtaposición irracional de elementos *ya hechos*" luego citará la frase de Aragon "el desvío de cada objeto de su sentido para despertar una nueva realidad".[41] El discurso de Bataille construye un híbrido entre lo poético y el *primitivismo* durkheimiano. "La destrucción es

[37] G. Bataille, *op. cit.*, p. 104.
[38] *Ibid.*, p. 138.
[39] *Idem*.
[40] A. Breton, *apud* Jacqueline Chénieux-Gaudron, *Le surréalisme*, p. 72.
[41] A. Breton, *Anthologie de* L'*Humeur Noir*, p. 97.

tan necesaria para la poesía como para el sacrificio, pero la poesía lo realiza sin restricciones [...] ya que puede emplearse para mostrar un conocimiento".[42] La pieza discursiva del *primitivismo* introduce su propia definición que dispone un símil entre sacrificio y poesía imprimiendo un tono arcaico "el toro sacrificado ya no sólo es un animal es también un dios". "Cuando se suprime el objeto sagrado hay una cercanía a la poesía que es condicionada por la supresión de la poesía".[43] Anteriormente nos acerca a un examen del objeto poético con los escritos de Jacques Prévert. Cito tan sólo una línea de "Inventario", un escultor que esculpe napoleones, la flor llamada margarita, dos amantes en un gran lecho, un colector de impuestos, una silla con tres pavos (Y sigue el listado).[44] Bataille ejemplifica una serie de técnicas surrealistas "el elemento poético se confiere a través de comparaciones y descubrimientos inusitados que excluyen el cálculo y la fabricación".[45] El símil entre sacrificio y poesía tiene el carácter de poesía "porque en sí efectúa severamente la secuela que arruina a la poesía". A condición de poner distancia con los sociologemas[46] —de Bataille al amparo de Durkheim— no obstante me parece rescatable una lectura sobre una estética destructiva del modernismo ejemplificada por la mención al *listado* de Prévert. Para abundar sobre cierta política poética, acerquémonos al aspecto de una poesía rebelde que entra en pugna contra el poder sustentado por una poesía domesticada y sometida al gusto banal de la sociedad. Se entiende que nos referimos a una sociedad constituida por palabras explícitamente expresadas o bien ocultas para quien se somete sin entenderlas; esta idea puede ampliarse en el sentido de una tiranía de la palabra, la cual tiene cabida en aquel absolutismo de Ezra Pound —o pretendido acercamiento científico a la literatura—. Aunque

[42] G. Bataille, *op. cit.*, p. 150.
[43] *Ibid.*, p. 152.
[44] Jacques Prévert, *apud* Bataille, *The Absence of Myth*, p. 145.
[45] G. Bataille, *op. cit.*, p. 146.
[46] Uso el término para denotar el uso ideológico que hace Bataille en el discurso y también en el sentido de una sociología del Collège basada en los conceptos de Durkheim.

no profundizaré sobre el tema la expresión de un *culto a la fuerza* que debe marcar la era moderna ejemplifica lo que nos preocupa. Bataille expresa que "…todo hombre (sic) libre, por su negativa al servilismo tiene una afinidad con lo que expresa".[47] La tiranía que mencionábamos está arraigada en la defensa de un orden establecido y la otra postura, Bataille, cuestiona ese orden. Bien que en su critica al surrealismo "como negación de las cosas […] hace que el surrealismo se convierta en cosa".[48] Bataille practica la modalidad de un absolutismo conceptual, pues al sólo separar el concepto de cosa la construye como un algo abstracto, que se relaciona con un surrealismo que también se convierte en esa cosa abstracta, no hay salida por tanto de este nudo. Y si hablamos de algo concreto el surrealismo niega las cosas ubicadas en la mentalidad adquisitiva, y si las niega es para librarse del servilismo al que nos sujetan las necesidades impuestas por el consumo. A falta de tal acto de resistencia el lenguaje artístico está obligado a un "deber ser" en lugar de un ser que toma el riesgo de su libre albedrío la *cosa* poética debe ubicarse en el humor, pues así los surrealistas ubican el mundo de las cosas que ocupan su lugar en la realidad para luego desplazarlas violentamente en el terreno vago del automatismo. Como trasfondo está el poema de Apollinaire que Breton incluyó en su *Antología del humor negro*.

Él entró
Él tomó asiento
No mira al pirómano de cabellos rojos
Se prende el cerillo
Él ha partido.[49]

Resulta muy interesante la nomenclatura que construye Bataille en el curso de sus obras entre el tema del sacrificio, la violencia y el erotismo,

[47] G. Bataille, *op. cit.*, p. 183.
[48] *Idem.*
[49] Guillaume Apollinaire, en Breton *Anthologie de l'Humeur Noir*.

con lo cual lo vemos como precursor de una compleja discursividad corporal. En este escenario incorpora a Malcolm Chazal, un escritor con un singular estilo y que siempre se negó a definirse como surrealista, no obstante, el enunciado que selecciona Bataille demuestra en Chazal una surrealidad corporal radical. "El placer sexual transforma la espina dorsal en un dedo solitario, como si quisiera acariciar el cerebro desde adentro".[50] Bataille junto a otros y otras escritoras, sobretodo en estas épocas, descubren un posicionamiento político en la sexualidad que rechaza ser sometida a las convenciones religiosas y sociales; excepto que esa rebelión suele vocalizarse por el lado masculino y hace de la mujer un objeto del deseo excluida del proceso de liberación. Otra cita de Chazal se lee así: "El placer sexual es la carrera del galgo por el deseo, en la que el perseguidor nunca alcanza la meta, incapaz de alcanzar su presa".[51] Con la resonancia de esa velocidad metafórica entra en vigor el cuerpo surrealista como desvío de significados unilaterales, el antropomorfismo del placer sexual es desplazado por el galgo quien se torna en su animal poético.

La forma en que el cuerpo es asociado a relaciones mítico-sociales entra en lo que nombramos *una mitología corporal* donde hay una búsqueda por ciertos misterios y un lugar para ubicar al cuerpo; es un cuerpo habitado por espíritus e implica un encuentro con emociones muy extremas, asimismo anuncia un retorno a la naturaleza. En Bataille estos elementos se articulan en la figura mítica del acéfalo, al mismo tiempo es una mitología coligada a la muerte y la temática del sacrificio; sus atributos expresivos están en lo otro, en la trasgresión a las normas y a la violencia, por conducto del cuerpo mítico se llega al exceso, el erotismo juega un papel central en cuanto advierte la disolución de la persona. El impacto erótico constituye una manifestación interna de la persona; como se mueve por el deseo también éste se convierte en oportunidad para el conocimiento, porque lo define una fuerza trasgre-

[50] Malcolm Chazal, *apud* Bataille, *op. cit.*, p. 194.
[51] G. Bataille, *op. cit.*, p. 195.

sora. Ese erotismo desencadena un fenómeno caótico y alcanza un sentido final en la muerte, el erotismo está afiliado a la violencia porque conduce a los límites de la expresión corporal; el cuerpo mitológico conduce a la adquisición de una experiencia interior, por todo lo cual vincula al humano con su parte irracional. El erotismo también manifiesta un cuerpo invisible relacionado a su mitología, es en ella que se dilucida un significado a través de lo mágico y sagrado; en Bataille el erotismo conlleva una subversión pues cuestiona la supremacía y el control. En el erotismo el cuestionamiento deriva de la pérdida de sí mismo en lo otro, no obstante, habrá de advertirse que el erotismo requiere de un objeto. Comenta una estudiosa de Bataille "al llegar a poseer el objeto el hombre se torna consciente de la pérdida, de la muerte, y de sí mismo como objeto erótico".[52] Luego hay una cita de Bataille "ya que la mujer es un objeto erótico no puede desear, sin embargo, no atraviesa por la ansiedad y no puede entrar en lo histórico, dialéctico, y la progresión hacia una autonomía".[53] Estas declaraciones descalifican un cuestionamiento de la supremacía y control, ya que el papel que toma el hombre es justamente en el nivel de la supremacía y control ante el sometimiento de la mujer, no sólo como objeto sino como prostituta. Bataille plasma una visión del cuerpo que atraviesa por una serie de rupturas para exponerse a distintas modalidades de conocimiento; el ser debe llegar a los límites y extremos para instrumentar un encuentro con su otro, entre una subjetividad y una objetividad, no obstante, el tema de la objetividad y el objeto permanecen sin resolver.

[52] Suzanne Guerlac, "Recognition by a Woman: A Reading of Bataille L'Erotisme", p. 92.
[53] G. Bataille, *apud* S. Guerlac, *op. cit.*, p. 94.

V
ANATOMÍA DEL OBJETO O FICCIONES ERÓTICAS

Hay un mundo de espejos, metáforas y alegorías que no se presta a las interpretaciones absolutas de la sexualidad y el erotismo según las nomenclaturas sicoanalíticas o políticas, por ello vamos a trazar una fábula que contiene a Duchamp, a Max Ernst y sus espejos, metáforas y alegorías para habitar el mundo de dispositivos míticos, síquicos y oníricos. Comenzamos con Duchamp quien define el *ready-made* así: "...ya que los tubos de pintura empleados por el artista son objetos ya hechos y productos *ready-made* por lo que debemos concluir que todo cuadro existente es un *ready-made* y toda obra un ensamble.[1] Así se constata una doble identidad del objeto, pues pierde hasta cierto punto su significado original y adopta una función simbólica que el artista le imprime; el valor simbólico proviene de esa operación en la que una cosa cobra el significado de otra, lo cual invita a un comentario sobre la representación o *supuesta identidad del objet*o. El *ready-made* provoca una enfermedad en los sistemas de representación, para lo cual se requiere de una disección del objeto y de las estructuras que definen su representación, Baudrillard asienta "que el evento del *ready-made* indica la suspensión de la subjetividad donde el acto artístico es meramente la transposición de un objeto dentro de un objeto de arte"[2] de tal manera ha comenzado un ataque virulento contra el objeto de arte.

El cavilar sobre el *ready-made* nos conduce a una provocación poética; me refiero a un lenguaje o a un querer decir algo con el objeto; Duchamp ve en el arte la posibilidad de *escoger* siempre *escoger*. Este *ready-made* es un ente mudo "Se debe llegar a una cosa con tal indife-

[1] Duchamp, *A Propos of Ready-Mades,* p. 171.
[2] Jean Baudrillard, *op. cit*., p. 52.

rencia que no se tenga emoción estética. La elección del *ready-made* siempre se basa en la indiferencia visual al mismo tiempo que la ausencia total del buen o mal gusto".[3] Este es el marco de un acto antimitológico, y me refiero a una mitología que se construía respecto a una de terminada sacralidad estética.; pero esto no quiere decir que el *ready-made* esté desprovisto de una carga sobrenatural. A la pregunta ¿cómo escoger un *ready-made*? El artista responde "Te escoge a ti por decirlo". Fuera del encuentro azaroso con un objeto, a fin de cuentas el autor no tiene ninguna condición.[4] Retomando el asunto de la representación viene el nombre del *ready-made* que es absolutamente arbitrario.

Mediante el nombre o inscripción que recibe el objeto se propone un relato sobre la obra pero asimismo del autor, la identidad misma adopta la forma de un *ready-made*; nos referimos al retrato que toma Man Ray de un Duchamp jugando con su feminidad intitulado *Belle Haleine, Eau de voilette* (*Hermoso aliento, agua de velo*) que es el seudónimo de Rrose Sélavy. Con un retrato y vestido de mujer Duchamp usa la fotografía hecha por Man Ray para un supuesto perfume que anunciaba la revista *New York Dada*; mediante este objeto Duchamp provoca un *ready-made* del género, sin que sepamos si se privilegia una u otro, con este artefacto hermafrodita se crean los relatos de Rrose Sélavy que poseen un tono erótico, el personaje tiene inclinaciones empresariales y encuentra una fórmula para ganar en la ruleta de Monte Carlo, su personalidad multifacética también la califica como crítica de arte y escribe en catálogos para Picabia en 1926 y Man Ray en 1934. De no menor importancia son las publicaciones que financió para las notas de Marcel Duchamp en 1934 para su obra *Large Glass* y *The Green Box*. En *Grand Verre* hay un proceso del devenir entre cosa y objeto, Duchamp argumenta que todo lo que hace tiene un trasfondo erótico.[5] La articulación

[3] Duchamp, *apud* Octavio Paz, p. 43.
[4] Duchamp, *apud* M. Taylor, p. 144.
[5] Marie Colombet, *l'Humeur objectif: Roussel, Duchamp, "sous le capot" L'objectivation du Surréalisme*, p. 339.

de Rrose Sélavy insinúa al *Doppelgänger*, una manifestación que capturó los motivos del romanticismo alemán. El término surge por primera vez en la novela *Siebankäs* de Jean Paul; el personaje del *Doppelgänger* consigna una noción del sujeto/subjetividad que es defectuoso, disyunto, dividido, amenazador, espectral,[6] un conjunto de elementos que describen la parte desestabilizadora de Rrose. El complejo arreglo de esta figura apunta hacia aquellos términos que se encuentran en las teorías del sujeto; el *Doppelgänger* está personificando como "el sujeto escindido"[7] con ello nos introducimos a la temática de una división del sujeto. El campo que abre el *Doppeländer* es el umbral entre el consciente e inconsciente, predomina un contexto de duplicación como descomposición psicológica, desintegración, regresión, progresión y represión, asociado todo ello con una narrativa psicoanalítica de la figura; claro que uno se pregunta si todos estos *síntomas* no son reacciones de un tipo de teoría psicológica que confiaba en una unidad del sujeto. Posteriormente hay otras lecturas donde vislumbramos un cuestionamiento a la idea de un sujeto estable y unificado, el uso del motivo del *Doppeländer* estimula un desprendimiento de nuestras nociones convencionales de lo que somos para ambular en otros mundos del sujeto, al mismo tiempo este motivo al contrario de ofrecer el retrato de un sujeto invariable, presenta un sujeto complejo, en perspectiva y caleidoscópico; otra consideración es la de propiciar un diálogo con la otredad del sujeto que pocas veces tiene voz. No menos interesante es el hecho de que la literatura feminista contemporánea emplea el recurso del androginismo en una crítica respecto al cuerpo "con las fronteras continuamente cambiantes entre sexos y sexualidades un nuevo ideal surge que puede llamarse el sueño del hermafroditismo".[8]

[6] Dimitris Vardoulakis, "The Return of Negation: The Doeppelgänger in Freud's 'The Uncanny'", p. 119.
[7] *Ibid*., p. 37.
[8] K. Weil, *Androgyny, Feminism and the Critical Difference*, p. 145.

En un segundo movimiento respecto a Rrose se dispone el hermafrodita, el mito relata que un infante bisexuado de Hermes y Afrodita nombrado Hermaphroditus era venerado como dios y otros lo consideraban como monstruosidad.[9] La figura del hermafrodita está colocada en el umbral entre "el ser y otro que viene a representar la diferenciación entre ser y otro [...] y entre ser verdadero y aquellos impulsos e influencias que desmerecen al ser, lo masculino y femenino se tornan en términos normativos y la diferencia sexual se convierte en vehículo para [señalar] variedades progresivamente más radicales de dualismo".[10] La angustia mitográfica es indicativa de los desórdenes que puede provocar una conducta que resulta inexplicable, singular, curiosa y hasta monstruosa; esta mitografía optaba por una política extrema en esa división estricta entre lo masculino y lo femenino, Rrose está en esos límites de la narrativa mítica y en la dislocación de esa política extrema. Para complementar con una imagen muy distinta del hermafrodita quiero usar algo parecido al azar objetivo y es el azar en la investigación; nos acercamos a un estudio etnográfico realizado en 1935 sobre los navajos. "La sociedad navajo consideraba muy favorable [a este ser], se le atribuye estar a cargo de la riqueza desde los primeros tiempos [...] y el control hasta el presente. La familia que tuviera a un *travesti* entre sus miembros o un crío hermafrodita podían considerarse muy afortunados.[11] El azar interviene, pues no olvidemos que una de las descripciones sobre Rrose es que posee un indudable talento empresarial y diseña una fórmula para ganar en la ruleta. Sin embargo, volviendo al artículo sobre los navajo, las personas que se consultaron para ese trabajo expresaron que "Lo saben todo. Realizan tanto labores de varón como de mujer. Yo creo que cuando [...] se vayan, será el fin de los navajo".[12] El antropólogo agrega

[9] Silberman, p. 645.
[10] *Ibid.*, p. 646.
[11] W. W. Hill, "The Status of the Hermaphrodite and Transvestite in Navaho Culture", p. 274.
[12] *Idem.*

que estas personas pueden tener cualquier tipo de relación sexual y nadie tiene el derecho de castigarlas o burlarse de ellas.

El *ready-made* es un objeto performativo para aclarar esta noción, tomo la definición ofrecida por Richard Bauman:

> …Entiendo por *performance* un modo de despliegue comunicativo, en el que el performante señala al público… "¡Oigan, mírenme! ¡Estoy visible! observen con cuanto cuidado y eficacia me expreso". O sea, que el *performance* descansa sobre el entendido de "una responsabilidad a la audiencia para desplegar una virtuosismo comunicativa […] En este sentido del *performance*, […] el acto de expresión misma se enmarca como despliegue: objetivado, elevado del grado de su contexto que lo rodea, y abierto a la interpretación y escrutinio de evaluación por una audiencia tanto en términos de sus valores intrínsecos y asociado a sus resonancias…".[13]

El *ready-made* depende de ese despliegue comunicativo que permite observar la otredad del objeto, en suma, busca ser mirado y desplegado para ser leído y asumido subjetivamente por una audiencia, en virtud de sus resonancias visuales, provocativas y por supuesto performáticas. Baudrillard nuevamente esboza los actos de Duchamp como "una cierta perfección en su desnudez".[14] El *ready-made* exacerba el papel performativo del objeto y desencadena un proceso de desnudamiento objetival; al mismo tiempo se ha desatado un proceso de canibalismo en donde el cotidiano devora las entrañas del objeto de arte. "No más objetos reales: con los *ready-mades* el objeto ya no está allí, sólo la idea del objeto".[15] A causa de este evento el objeto se desangra y sufre una pérdida total de su realidad, para convertirse en espectro de sí mismo; en esta forma da inicio una poética de la invisibilidad, asimismo ocurre algo bastante

[13] Bauman, *apud* Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", p. 5.
[14] J. Baudrillard, *op. cit*., p. 52.
[15] *Ibid*., p. 92.

excepcional pues el objeto se escapa de nuestra capacidad de aprehensión, de nuestra percepción con garras que todo quiere *atrapar* y desmenuzar para escaparse a un lugar ajeno y profundamente extraño.

En la última obra consumada por Duchamp "Étant Donnés" (obra que realiza entre 1946 a 1966) pasamos a una anatomía del objeto y su performatividad. El observador de pronto se encuentra en una pequeña habitación, es un cuarto oscurecido enfrente se levantan dos puertas con orificios que permiten ver lo que está al otro lado, la obra lo obliga a encarnar el papel sexual del *voyeur*; entonces puede apreciar a una mujer desnuda con las piernas abiertas, recostada en un lecho de ramas y sosteniendo una lámpara con su mano izquierda; se encuentra en un paraje boscoso con la imagen de una cascada. Esta teatralización objetival, invita a explorar la naturaleza y el desnudo como fenómenos pertenecientes a una subjetividad creada por un escenario maravilloso, desde las memorias de infancia que sugieren el bosque encantado a otras imágenes arquetípicas que incluyen la enigmática figura desnuda. La escena está compuesta de las puertas de madera, clavos, ladrillos, una placa de aluminio, pintura de óleo, pelo, vidrio, una figura femenina hecha de pergamino y elementos fotografiados. Interesa destacar que la figura hecha de pergamino sugiere la firmeza y consistencia de la piel; es un *collage* hecho con varios *ready-mades*. El contexto de este relato visual es la ficción erótica. "El erotismo es un tema muy apreciado en mi vida […] Y es una cosa animal que posee tantas facetas que es grato usarlo como tubo de pintura […] por decirlo […] inyectarlo en tus creaciones".[16] Debemos notar que la mujer que está representada en "Étant Donnés" es una extrapolación de aquella novia que figuraba en el dibujo "La mariée mise à nue par les célibataires [solteros]" que realiza en 1912, es un estudio sobre el movimiento, pero son también presencias que habitan la mente y se representan como pinturas o como objetos. Enseguida introduce el tema de un erotismo superpuesto a un artefacto: "Mecanismo del pudor/pudor

[16] Marcel Duchamp, *apud* Thomas Singer, "In the Manner of Duchamp, 1942-47: The Years of the 'Mirrorical Return'", p. 348.

mecánico" que integra una figura femenina: la novia y dos figuras laterales: los celibatarios.[17] Esta manera de articular los materiales culmina en un artefacto sensorial que sobresale con dos dibujos mecanicistas la *virgen* y dos telas *El paso de la virgen a la novia*. Es evidente que las obras de Duchamp intervienen en un gran relato que se desarrolla y comenta sobre otra obra, es una cadena narrativa que esboza el paso del cuerpo humano a un enigmático dispositivo. ¿Puedo acaso recordar a Foucault? Este autor empleaba el concepto de dispositivo para referirse a cierta configuración o distribución de elementos, fuerzas, prácticas y discursos asociados al poder y conocimiento, tanto desde el ángulo estratégico como técnico; en este escenario prevalece una dimensión ideológica. Si la respuesta es afirmativa, nuevamente Foucault nos encamina hacia lo que son procesos y operaciones de poder, en su manuscrito sobre la sexualidad hace mención del estímulo de los cuerpos, la intensificación del placer; simultáneamente nos conduce a situaciones de control y resistencias vinculadas a estrategias de conocimiento y poder. En sus dispositivos eróticos y artefactos sensoriales Duchamp me hace recordar al cuerpo humano como un *aparato* político y cultural, por ello el contexto que brinda Foucault sobre los mecanismos de poder asociados a la sexualidad, nos otorga un interesante referente para reflexionar esas cadenas narrativas de los moradores espectrales que habitan los dispositivos de Duchamp. ¿Cómo se establecen y activan los procesos entre la novia y los celibatarios [solteros]? Son operaciones de poder porque el erotismo no consigue desvincularse de estos contextos, el placer puede someter o ser sometido en los complicados discursos de nuestra sexualidad consciente o inconsciente. El conjunto de aproximaciones a una mecánica sensorial desemboca en "Étant Donnés" que para Duchamp constituye un diálogo con el pintor surrealista Paul Delvaux, su cuadro "Aurore" muestra a cuatro mujeres convertidas en árboles. En "Étant Donnés" los árboles ya no forman parte de la figura femenina pero la rodean como una extensión mental de la temática corporal de las mujeres arbóreas de Delvaux. ¿Cómo resultaría

[17] Colombet, *op. cit.*, p. 298.

un erotismo mecánico? Cuando Octavio Paz describe esta obra de Duchamp, atraviesa por "La inmovilidad de una mujer desnuda y el paraje que contrasta con el movimiento de la cascada. El silencio es absoluto. Todo es real y está al límite de la banalidad; todo es irreal y está al límite —¿de qué?—".[18] Esta crónica me hace recordar un escenario capaz de afectar las sensaciones y emociones. Paz nos deja entrever otras cosas. "El observador se retira [...] y siente una combinación de gozo y culpabilidad de aquel que ha desenterrado un secreto. ¿Pero qué secreto? ¿De hecho qué ha visto? La escena toma lugar sin acontecer detrás de la puerta que no es menos enigmática que los trazos y pinceladas de 'Large Glass'".[19] La sensación que nos domina es indescriptible pues se queda en la frontera de las visiones; Paz recuerda el planteamiento de Duchamp sobre su otra obra "Green Box". "Tal vez haré un *tableau charnière* o cuadro bisagra", esta expresión le sirve a Paz para aplicarla a toda la obra de Duchamp, y es particularmente apta para el caso de "Large Glass"; donde estamos frente al cuadro bisagra, al abrirse y doblarse, física y/o mentalmente, mostrando otras vistas, otras apariciones del objeto elusivo.[20] Presenciamos en todo el conjunto un objeto espectral que parece repetir la imagen mental que, imaginamos, tenía Duchamp; surcamos por un fenómeno que desvía nuestra percepción, algo que nos elude y al mismo tiempo coloca al objeto a una distancia inaccesible para nuestra comprensión, y sólo se alcanza por nuestras sensaciones; ¿qué siento? es más importante al ¿qué pienso? "Étant Donnés" exige ser vista con una mirada interna, contraria a la que captura las imágenes porque están allí, como una aparición que presenta demasiada ambigüedad para lograr localizarla. Paz comparte que "Duchamp solía decir que no estaba haciendo nada más que respirar –y cuando respiraba estaba trabajando–. Sus obsesiones y sus mitos estaban trabajando con él: la inacción es la condición de la

[18] Paz, *op. cit.*, p. 43.
[19] *Idem.*, p. 43.
[20] *Ibid.*, p. 42.

actividad interior".[21] El artista accede a una meditación creativa que no se manifiesta con una actividad externa.

Al abrigo de estas observaciones encuentro un panorama en el que el *ready-made* se observa como objeto que inicia un proceso narrativo por el carácter con el que dialoga con otros objetos. "Étant Donnés" desarrolla un relato sobre el paraje aquel que evoca un referente de un paraje pictórico; simultáneamente nos introduce a un paraje narrativo, uno que requiere una participación muy comprometida; observadores y observadoras capaces de construir sus propios entornos sin depender de que el artista trasmita un mensaje. El "Large Glass" o la novia desnudada por los celibatarios, retoma una preocupación modernista con la máquina, sólo que en este caso se trata de una máquina íntima de las obsesiones muy distinta a las máquinas de los futuristas, cuyos realizadores celebraban los avances tecnológicos y se complacían contemplando la modernidad urbana. Los dispositivos de Duchamp sirven para navegar entornos mentales, son aparatos que al colocarse sobre los terrenos ocupados por el arte convencional emiten una serie de radiaciones caóticas: un arte convencional arraigado a un terreno cultural sobre el que se construía el prestigio del mismo; los dispositivos de Duchamp causan una transformación de esas ecologías estéticas que la cultura mantenía como altar para el objeto de arte venerado. A una escala menor el *ready-made* engendra un microcosmos que infecta al objeto cotidiano para tornarlo en *objeto maravilloso*; tal como lo concebían los surrealistas para exponer las relaciones del ser con su medio, pero se trata de un ser inventado para cuestionar un entorno que ya no puede retornar a su estabilidad cotidiana.

V.1 Bestias del mundo interior

Desde los tiempos del movimiento dadaísta, Marcel Duchamp y Max Ernst eran figuras que destacaron y dieron tonalidades muy definidas al

[21] *Ibid.*, p. 45.

movimiento, que como sabemos fue el predecesor del surrealismo. Aquí contaremos la historia de los *collages*, así como en Duchamp nos enfocamos en los *ready-mades*, dos discursos artísticos que dejaron una marca definitiva en el arte contemporáneo. El arte de Max Ernst recorre distintos escenarios de parajes y vegetaciones que se narran desde la mirada surreal, la naturaleza toma forma desde la articulación de delicadas microestructuras, lo cual propicia las transformaciones entre lo vegetal, lo mineral y lo humano, tal como si lo infinitamente pequeño diera pie a cambios celulares en las formas que genera. Si algunos creadores han hecho patente la presencia de un animal totémico en su arte, el que surge en Max Ernst es Loplop, una especie de arquetipo de todo pájaro. "Il est supérieur des oiseaux, qui s'est fait chair sans chair et habite parmis nous…".[22] "Es un pájaro espectral, aquel que al encarnarse se despoja de su carne para habitar entre nosotros…". La relación que Ernst sostiene con la naturaleza es muy íntima, participa un imaginario táctil que agrega una dimensión sensual para habitarla; traslada estas expectativas al *frottage*, esta técnica consiste en desplegar un pliego de papel sobre madera o el grano de piedra para lograr distintas texturas, frotaba con un lápiz sobre el papel logrando delicadas filigranas, tal como si se tratara de un imbricado tejido, pronto van revelándose bestias fabulosas y plantas singulares. De esta manera emergen las estructuras biomorfas que componen la materia viva, este arte molecular abre la puerta para la manifestación de formas orgánicas, con estos relatos de entidades vivas los sueños y visiones toman cuerpo, tal como si a estas escalas invisibles se formularan los principios vitales de un lenguaje secreto. Estas biotexturas erigen vasos comunicantes no sólo entre las especies, minerales y humanas sino también entre un mundo visible y otro oculto. Si la veta racionalista tiende a endurecer las cosas por su efecto monolítico, las estructuras subterráneas agregan un lenguaje mítico para postular una historia natural que se rige por las leyes caóticas del imaginario. Ernst describe En *Más allá de la pintura* una cadena de sensaciones frente al

[22] Max Ernst, *apud* Carola Giedion-Welcker, "Max Ernst: Irony-Myth-Structure", p. 105.

frottage "…ante mis ojos salían cabezas humanas, diversos animales, una batalla que termina con un beso (la novia del viento), peñones, el mar y la lluvia, terremotos, la esfinge en su establo, las mesas pequeñas alrededor de la tierra…".[23] Acaso los dialectos telúricos y míticos van invocándose para reunir esas biotexturas al relato de una historia natural de los elementos mentales de su mitología. De aquí hay una formulación de una pintura que se basa en la escritura automática, una pintura que ha desterrado a su creador, "se reduce al extremo la parte activa de quien se nombraba hasta ahora el *autor* de la obra, este procedimiento revela posteriormente el verdadero equivalente de lo que ya se conocía bajo el término de *escritura automática*".[24] No sólo es un arte que se aleja del arte, sino se libera también de su autor, creándose la distancia entre el ser y su otro.

Encuentro correspondencias con Duchamp, quien en 1962 durante una entrevista con Katherine Kuh, nos revela que "Estaba tratando de inventar en lugar de expresarme a mí mismo. Nunca me interesó observarme en un espejo estético: mi intención fue siempre alejarme de mí mismo, aunque bien sabía que me estaba usando a mí mismo".[25] Sobresale la acción de un alejamiento deliberado de la obra y la ambigüedad de Duchamp provoca una sensación de distanciamiento respecto al ser y una autonomía de la obra. Otros artificios de Ernst apuntan al uso del fotomontaje y el *collage*, mismos que terminan por romper los relatos visuales y con ello provocan una subversión visual y fantástica del mundo representado en los medios gráficos. Nuevamente nos remitimos a los dispositivos: "esas máquinas están compuestas con recortes de antiguos catálogos y fotografías. Arrancados de su existencia lógica y funcional, ejemplifican el sinsentido de la todo poderosa racionalidad a través de combinaciones enajenadas y acoplamientos paradójicos".[26]

[23] Max Ernst, *Au-de là de la peinture*, p. 169.
[24] *Idem*.
[25] M. Duchamp, *apud* David Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst. The Bride Shared*, p. 85.
[26] Max Ernst, *Au-de là de la peinture*, p. 108.

Estos fenómenos ocurren cuando la racionalidad sufre la invasión de una mitología creativa que pone en duda el poder de la veracidad absoluta del mundo circundante; si Ernst comenzó con un trabajo cubista, el *collage* es una extensión de aquella fragmentación de figuras y objetos, a injertos de figuras y objetos en un contexto temático, que a través de los contrastes entre las gráficas construye un mundo propio, del cual emergen bestias y una vegetación de visiones espectrales.

Según la crónica legendaria que Ernst nos presenta "Max Ernst murió el primero de agosto de 1914 y experimentó su resurrección el 11 de noviembre de 1918 bajo la forma de un hombre joven con el propósito de convertirse en mago para encontrar el mito de su tiempo".[27] Este constructo legendario de Max Ernst, introduce una mitología personal que aprovecha el autor para reconstruir un origen figurado; pero esta breve crónica bien pudo aludir al horror existencial por el que atravesó como soldado durante La Primera Guerra Mundial. Como acto de resistencia contra la conceptualización racionalista de la modernidad, con su maquinaria comercial y bélica antepone el recurso en la subversión surreal: esta vez la maquinaria es trastocada por dispositivos para navegar en los espacios misteriosos de un mundo de transformaciones oníricas; este dispositivo entre las manos de un experto prestidigitador hace desaparecer los significados del cotidiano para reinventarlos en un contexto muchas veces humorístico, que pone en crisis la seriedad solemne que rige el diario acontecer. Supongamos que todos estos procedimientos coinciden para ilustrar los parajes, los personajes y las aventuras del universo visionario, sin embargo, no sólo está dispuesto un escenario visionario, si nos damos la oportunidad experimentamos un poderoso efecto de una verdadera metamorfosis de la psique, y para Max Ernst esta experiencia culmina en el superior de los pájaros; si como humanos algunos tienen la temeridad de negar el origen animal, Ernst invoca un animal subjetivo que libera energías creativas.

[27] *Idem.*

En el entendido que Duchamp inventa un personaje mítico-creativo desde Rrose Sélavy, su doble femenino; para Max Ernst su equivalente mítico es Loplop, esta presencia es un híbrido del pájaro. Consiste en una imagen proyectada de diversas regiones mentales, quien puede habitar otros seres alados que aparecen en relatos y mitologías diversas, representa la promesa de un permanente devenir. Max Ernst revela atisbos de posibles orígenes de su pájaro interior cuando ocurre la muerte de una cacatúa muy apreciada por él y el nacimiento de su hermana, tal vez se esboza el *collage* emocional que asocia al pájaro con el humano. La increíble maleabilidad simbólica puede desembocar en esa capacidad de cambiar vestuarios psíquicos según demanden las circunstancias, la figura interviene temáticamente en varios cuadros, dibujos y *collages*; este híbrido onírico combina la forma humana con la del ave. Loplop forma parte del cuadro de Leonora Carrington *Bird Superior, Portrait of Max Ernst* que realizó aproximadamente en 1939. Durante las experiencias que ambos compartieron en el pueblo de Saint-Martin d'Ardèche, un lugar cercano a Lyon, pinta este cuadro que celebra tanto el avatar del pájaro como el suyo que adoptaba la figura del caballo. Los animales psíquicos vehiculan un mundo visionario en el que los animales simbólicos comunican aspectos que apenas vislumbramos en el repertorio de nuestros mejores sueños. En otra incursión respecto al avatar, se conjuga la novia del viento quien toma las características de un caballo y luego adopta la forma de un pájaro; la conjunción simbólica entre caballo y pájaro formula un encuentro andrógino entre el ser y su otro; entre la figura totémica del pájaro y el equino. A través de un artefacto de transformaciones ambos artistas generan un círculo especial, donde toda forma se funde con otra; el mismo Loplop dispone una figura híbrida que ya anuncia la posibilidad de una transformación andrógina. Estos avatares apuntan hacia la posibilidad de desintegrar al ser mundano y constituirlo como animal totémico. Aprovecho una perspectiva feminista para acercarme al hermafrodita en el contexto de esa preocupación por el cuerpo "y los continuos cambios de fronteras entre los sexos y sexualidades, un nuevo ideal fue construido que podría denominarse

[…] como sueño del hermafroditismo".[28] En este sentido caballo y pájaro forman un cuerpo hermafrodita que juega con las sexualidades figuradas del avatar.

Otra fase de la automitología toma este cariz "El 2 de abril (1891) a las 9:45 (a.m.) Max Ernst tuvo su primer contacto con el mundo sensible cuando emergió del huevo que su madre depositó en el nido de un águila y que el pájaro empolló durante siete años".[29] Loplop es un habitante de sus espacios interiores, Ernst manifiesta ser visitado "casi cada día por el Superior de los pájaros llamado Loplop, mi fantasma privado, adherido a mi persona".[30] Loplop es un mensajero y portavoz de las regiones subconscientes.

Para profundizar un poco sobre lo que marcamos en Loplop como "mensajero y portavoz de las regiones subconscientes", encuentro que Freud adelantó la singular teoría de la *mímica de ideación* en sus estudios sobre "El chiste y su relación con el inconsciente", manejó el concepto de la *mímica de ideación* en la que el cuerpo y las ideas entran en una fase de relación: "durante el proceso de ideación parten inervaciones hacia los músculos…" añade Freud que "el sujeto se representa algo a sí mismo exclusivamente o piensa algo de una manera plástica".[31] Las modificaciones del cuerpo conducen a una representación íntima, lo que quiero destacar es que entre Ernst y Loplop asocio esa mímica de ideación, que entra en relación con el cuerpo y luego genera esa representación plástica que engloba a Loplop, esa representación íntima que es con la que está formada el pájaro. Al copiar a Loplop en su pensamiento encuentra un eco en la manera que Ernst percibe a este habitante de su interior mental. La calcomanía o decalcomanía era un proceso en el que se ponía pintura en un papel y luego se doblaba, creando curiosas duplicaciones-espejo que luego podían dibujarse, o bien, se aplica pintura a

[28] Kari Weil, *op. cit.*, p. 145.
[29] Charlotte Stokes, "Surrealist Person: Max Ernst's 'Loplop, Superior of Birds'", p. 228.
[30] Max Ernst, *apud* Gisela Fisher, "Painter in the Third Person", p. 163.
[31] Sigmund Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente", p. 112-139.

un vidrio que luego se presiona al papel, dando como resultado intrincadas texturas; Max Ernst emplea la técnica de la decalcomanía y con ello consigue una figura híbrida en la pintura y la gráfica.

Devolviendo la vista al *collage*, notamos que toma del mito esos elementos automíticos para desorganizar el presente del cotidiano; el proceso del *collage* deriva del *objet trouvé* u objeto encontrado, pues las imágenes que brotan del hallazgo se reubican en el mundo maravilloso. La historia detrás del *objet trouvé* está asociada con los objetos exóticos, que tanta atracción generaron en artistas como Picasso y varios de los surrealistas entre ellos Breton y Max Ernst; esos objetos alguna vez estuvieron saturados de atributos míticos; los surrealistas procuraron rescatar vestigios de ese contexto mítico a través de esos objetos, la nostalgia por el dominio mítico perdido se refleja en el ánimo del Ernst coleccionista quien reúne máscaras, objetos de Oceanía y las célebres muñecas Kachina, término bien conocido por los Hopi y los indios Pueblo, representaban a esos ancestros míticos que hacen sus visitas durante la temporada invernal; eran figurillas de madera pintadas de manera que representaran a los seres míticos.

En lo que concierne a los *collages* observamos un desplazamiento de los significados en el tema o definición de cada imagen, este movimiento de significados sugiere una determinada velocidad; el objeto cotidiano es reconocido por un significado estable –una silla es una silla– mientras que el *collage* puede convertir al objeto en una silla-zorro. Cuando asumimos un solo significado, el *collage* contrasta por su carácter de dispositivo que desestabiliza las suposiciones convencionales, así emparejan "lo dispar y desplazan partes dentro de un contexto aceptado de significado que no se limita a las artes visuales".[32] El *collage* atenta contra una historia dominante de cada imagen para agregar, introducir y yuxtaponer otras imágenes y consecuentemente crear un mosaico de historias en diálogo de unas con otras; un efecto de este proceso es liberar el material visual y disponerlo como secuencia de fábulas, con ello

[32] Max Ernst, *apud* W. Spies, *op. cit.*, p. 11.

Ernst sugiere un contexto distinto al original que asocia una historia de imagen con otra que le es completamente ajena, por tanto obtiene un contenido autónomo que nos cuenta su propia historia. El *collage* nos expone a un entrenamiento visual, aislándonos de las convenciones de representación de objetos, paisajes, faunas y personas para provocar una sensación de extrañamiento respecto a las normas de contenido usualmente asignadas a las imágenes.

Bajo una óptica distinta Werner Spies emprende un tratamiento del contexto del *collage*, comienza con ciertas obras de Picasso y descubre una paradoja al "Identificar lo que está representado como problema y reconocer una dificultad [...] en la percepción subjetiva que es determinada históricamente por la necesidad y oportunidad".[33] Colegimos que es nuestra subjetividad que se somete a una modalidad desconocida por nuestra percepción, queda atrás la excesiva manera en la cual la obra de arte muestra lo que es, ahora requerimos realizar un esfuerzo para resolver la ambigüedad de la obra y decidir lo que representa. ¿Dónde encontrar el carácter tan innovador del *collage*? Se inicia en un proceso de discriminación cognitiva "arreglaba el producto filtrado de acuerdo con leyes de estructuración".[34] Al revisar los *collages* de Max Ernst uno queda inmerso en una concentración de materiales narrativos. Abundamos un poco más sobre esta reflexión y aquellas leyes de estructuración. El *collage* guarda muchas semejanzas con el formato de la narrativa breve, Marmontel, quien perteneció al movimiento de los enciclopedistas, adelanta que estos contextos de la narrativa breve se distinguen de la novela por tratar "un grupo limitado de personajes, quienes actúan en límites prescritos".[35] Estas notas nos conducen a otro planteamiento "Los motivos del *collage*,

[33] Werner Spies, *op. cit*., p. 15.
[34] *Ibid*., p. 21.
[35] Marmotel, *apud* Horatio E. Smith, "The Development of Brief Narrative in Modern French Literature: A Statement of the Problem", p. 589.

en lugar de ser *collages* separados 'microbios' son partes integrales de composiciones".[36]

Entre algunas de las *novelas ilustrada*s de Ernst, algo podemos comentar sobre *La femme 100 Têtes* tal vez interviene un juego de palabras entre "cent" cien y "sans" sin, que en francés se pronuncian de la misma manera, de modo que el título de *Mujer de cien cabezas* al mismo tiempo significa *Mujer sin cabezas*. Estas obras presentan una colección de *collages* con textos muy breves que acompañan cada composición, en el prefacio a esta novela Breton refiere un juego en el que superpone su mano en ciertos lugares de una ilustración. "Este hombre que cubro con mi mano me sugiere un león alado".[37] De este modo Breton nos presenta la narrativa del *collage*, que nos invita a inventar combinaciones narrativas; Breton el narrador de imágenes, imagina (o sea, crea) imágenes que no figuran en la ilustración original. Este sería un recorrido donde se sobreponen elementos para que la persona construya su propio relato; lo pertinente del *collage* es la construcción de un paraje personal, y Breton lo describe con esa ilustración de la aurora boreal que se extrae del contexto en que figuró en la revista *Nature*, para reubicarla en una locación inesperada. Algo más adelante reflexiona sobre la surrealidad la cual implica "el deseo por una total evasión…".[38] La surrealidad en la *novela-collage* de Ernst, aplica esa evasión de una realidad para tener acceso a una *realidad* alterada por el montaje del *collage*; esta composición hecha mano de una apropiación de ciertas transformaciones, Breton argumenta "Todo tiene un uso distinto al que se le atribuye".[39] En el *collage* las gráficas toman la función de artefactos, al servicio de un relato ajeno a los atributos convencionales del objeto. "(Imagino un fantasma en un cruce de caminos consultando una señal de carretera) donde el instinto migratorio propio de las aves, engloba las hojas otoñales, donde vidas de

[36] W. Spies, *op. cit.*, p. 209.
[37] A. Breton, "Prefacio", p. 8.
[38] *Ibid.*, p. 9.
[39] *Ibid.*, p. 10.

antaño, vidas actuales y vidas futuras se funden en una sola: la vida radicalmente despersonalizada…".[40] El artefacto-*collage* carece de límites, acaso Breton alude a un acto espectral que atraviesa por esas *vidas* para derivar en esa *vida despersonalizada* que sólo puede concretarse en un mundo radicalmente modificado; el artefacto-*collage* se acompaña de pequeñas leyendas como la de "…y la tercera vez falló".[41] La gráfica muestra a dos científicos operando un dispositivo que provoca una descarga eléctrica, al lado izquierdo unas piernas de mujer se enmarcan en una caja. Cada narrador de imágenes está en libertad de elaborar su propia fábula combinando la leyenda con la gráfica. Los científicos han creado parte de una giganta, sólo consiguen materializar la sección inferior de esta enorme mujer, la empresa abre grandes expectativas, pero hay un obstáculo que anuncia "y la tercera vez falló". En 1928 Max Ernst nos introduce a la trayectoria que lo condujo a la composición de *La femme 100 têtes*.

Sólo pude concebir esta idea en París, durante un paseo por los márgenes del Sena, hojeando viejas revistas ilustradas con fechas entre 1880 y 1910 (tales como *Les Veilles des Chaumières*, *Les Journal des Demoiselles*, etc.) quedé fascinado por este mundo singular, que, sin embargo, requería una cierta afinación. Realizando conexiones inusitadas me permitió crear retratos paradójicos cuya intensidad deriva tanto de los clichés convencionales que sirvieron de punto de partida como del uso casi sacrílego y absurdo que se ha hecho de estos.[42] En efecto hay un momento singular no tanto en las imágenes mismas sino en una reescenificación de las mismas, con esta reescritura de la imagen se inicia lo que Aragon identificó como un nuevo arte.

Más adelante figura el avatar de Ernst "Loplop el pájaro superior" en esta ocasión la gráfica se acompaña con la leyenda "En el corazón de

[40] *Idem*.
[41] M. Ernst, *op. cit*., p. 21.
[42] W. Spies, *op. cit*., p. 25.

París, Loplop, pájaro superior, porta alimentos nocturnos a los faroles".[43] En este contorno Loplop ocupa el centro, su cabeza de ave próxima a un farol y la parte inferior de su cuerpo es como una columna de humo. Max Ernst, en la tradición del *flâneur* visita un ambiente parisino envuelto en el misterio, sabemos que el pájaro totémico tiene una misión noctámbula que consiste en alimentar a los faroles.

Nuestra atención revisa otro motivo, las configuraciones de Loplop y la de Rrose Sélavy de Duchamp, introducen personajes artísticos que desafían toda la construcción y hegemonía del respetable artista consumado, por otro lado, se agrega un *collage* de relatos entre *el sujeto creador* (Ernst y Duchamp) y el resultado creativo encarnado en seres híbridos como el pájaro-Ernst y la Rrose-Duchamp. De gran relevancia para nosotros es la interlocución picto-dramática entre Loplop y Rrose Sélavy, este juego se consuma en el dibujo de Ernst *C'est la vie/Le marchand d'Ucel* realizada en 1931. Hopkins nos participa de esta interlocución en una cadena metafórica. *La Mariée* (La novia) cuadro que se pinta en 1912 "tiene como motivo un 'cilindro sexual' hace referencia a los órganos reproductivos de la planta (estigma y estilo) que Duchamp tomó de un texto de botánica".[44] En el *C'est la vie/Le marchand d'Ucel*, la obra muestra la cabeza y cuello de Loplop germinando de una planta, Loplop dialoga entonces con Sélavy y el motivo botánico de *La Mariée*, estas escenas me remiten a las biotexturas que mencionamos en un principio. Agrega Hopkins otra reflexión en torno a este intercambio. "Al transformar a Rrose en una planta en el dibujo de 1931 emerge una conjunción de esa encarnación de la planta-pájaro de Loplop que Ernst identificaba con la florescencia de la novia…".[45] Ante el contexto de biotexturas, el dispositivo "Novia" de Duchamp contrasta con la biotextura de Loplop, que se define en el fenómeno de germinación fuera de los motivos maquinales que intervienen en el cuadro *La Mariée*. Como contraste a lo

[43] Max Ernst, *op. cit.*, p. 35.
[44] D. Hopkins, *op. cit.*, p. 189.
[45] *Idem.*

dicho, también interesa presentar el relato eléctrico elaborado por Breton para documentar su reacción poética ante las creaciones de Max Ernst, al enfocarse al *collage*. "Es la facultad maravillosa que obtiene dos realidades ampliamente separadas sin alejarse del mundo de la experiencia, al aproximarlas y con ello provocar una chispa cuando ambas entran en contacto [...] es la facultad que sostiene a Dadá".[46]

En el marco de dispositivos fantásticos de la sexualidad bajo los contextos de Duchamp y Max Ernst, no resisto la tentación de mencionar aunque de modo muy abreviado algunas líneas del texto de Pascal Bewerly Randolph, una de las figuras del ocultismo del siglo XIX, quien escribe para sus adeptos el libro *Magia Sexualis*, el dispositivo mágico que nos presenta Randolph versa de esa manera:

> [las fuerzas] se orientan y canalizan a voluntad [...] El operador se sirve de su propia energía. Puede reaccionar con las fuerzas exteriores, en medida de la inducción y las correspondencias. [Más adelante indica] que pueden ligarse estas fuerzas a un objeto o, en general a una materia de su elección. [Prosigue con la mención] de un condensador de fluidos sólidos, que se emplea en nuestros laboratorios para la fabricación de voltios.[47]

En otra parte el autor habla de cargas proyectadas "que se reproducen en los sueños o en vigilia, bajo la forma de visiones individuales y colectivas [...] que se imprimen y graban [...] en la esfera astral".[48] En tal forma estas líneas sugieren la magia sexual en los *ready-made* eróticos de Duchamp, Rrose Sélavy y el peculiar *collage* de "la planta-pájaro de Loplop que Ernst identificaba con la florescencia de la novia" en una manifestación del lado metafísico del dispositivo. Pero el proceso de hibridación va más allá, pues siempre existe el potencial de una nueva

[46] A. Breton, *apud* W. Spies. *op. cit*., p. 133.
[47] Pascal Bewerly Randolph, *Magia Sexualis*, p. 99.
[48] *Ibid*., p. 122.

serie de transformaciones, lo que se logra mediante una sensación de inestabilidad radical como ocurre en el cuadro *Human Figure* que realiza en 1939, se gesta una peculiar anatomía que combina "un cierto tipo de caballete, una lima, y una entidad biomórfica, desterrada a un paraje árido, que parece lidiar con sus propias condiciones físicas".[49] Este proceso indica el drama de la forma por la que atraviesa este engendro en un estado de inestabilidad biológica; en este ámbito Ernst se convierte en el taumaturgo de las transformaciones. De hecho, este recorrido entra en la temática de los *collages* con aquella capacidad combinatoria que hace de este estilo un instrumento especialmente adecuado para la narrativa de las metamorfosis.

[49] M. Ernst, *op. cit*., pp. 116-117.

VI
OBJETOS DEL DESEO

El segundo número de *La Bréche: Action Surréaliste* era una revista bajo la dirección de André Breton, la portada se ilustra con una muñeca enigmática, y el tema que aparece en el interior y que acompaña a la portada es el de las muñecas singulares de Mme. Ska. A medida que nos familiarizamos con Mme. Ska queda muy claro el acercamiento al ámbito maravilloso como desarrollo de una diligencia integral para crear o descubrir los motivos de una belleza oculta. El estilo en el que percibimos los objetos se modifica drásticamente por la belleza radical del *merveilleux*. Guy Salz, autor de "Les doigts de la mémoire" [Dedos de la memoria] propicia que visitemos estas muñecas, una ventana que se abre a una exteriorización de la alteridad corporal, emprende dos acciones durante su testimonio, –claro que me refiero a una empresa que se *fragua* en el texto– la primera consecuencia es que hace estallar en pedazos la noción burguesa de la muñeca, como artefacto pedagógico para enseñarle a las niñas cómo emular la relación entre madre e infante y todas las actitudes de sometimiento femenino a las labores domésticas.[1] Como segunda consecuencia estimula una serie de discursos ocultos que se expresan mediante una colección de muñecas que se tornan en figuras sexuales, empero, no soslayemos el hecho que la fuente principal de estas acciones emana de las propias muñecas de Mme. Ska; se dirige una ofensiva contra el cuerpo *bien comportado* y fijar así una ruta para viajar por los parajes indómitos de la sexualidad humana.

Mme. Ska no es el verdadero nombre de esta mujer, que aún vivía en 1962 y estuvo internada en el deplorable *Établissement National* un eufemismo amable para lo que más directamente se conocía como asilo

[1] Roland Barthes, "Jouets".

para locos; se le diagnosticó como erotómana y cito al autor del escrito "no estaba completamente loca", para proteger su identidad se le dio el nombre inventado de Mme. Ska. Una erotómana es una persona que manifiesta una sexualidad exagerada patológica; pero ¿como saber los procedimientos mediante los cuales los psiquiatras llegaron a este diagnostico, y qué implica el autor por la frase "no estaba completamente loca"? El paciente guarda una gran cercanía, en el imaginario colectivo, con el criminal, ambos se sacan de circulación para evitar sus efectos *contaminantes*.; de manera que aceptar ciegamente las aseveraciones de los psiquiatras sobre sus pacientes coloca al autor como vocero institucional, que obedece a una agenda política del orden establecido. La normalidad y lo que deviene en norma debe cuestionarse, la doble persona de cultura y poder se acciona cuando se impone la ley de la normalidad. Entendamos de una vez, sobre todo atendiendo a las fatídicas estructuras de poder, que existe una política social que busca la represión de nuestro cuerpo del deseo, un cuerpo que ha de ser aplastado y sometido por toda la pedagogía de la normalidad. Según Guy Seltz esta mujer ha sobrevivido a lo largo de quince años exiliada del mundo, aquel que se circunscribe en otro mundo, Seltz adopta la voz del ensayista que con sus poderes ficcionales imagina a su *personaje* como *cantante lírica* una persona dedicada al teatro o al Music Hall. Estas probabilidades prestan un aura exótica al personaje que intenta presentar, como persona desquiciada, extraña, y altamente sensualizada; el escritor le atribuye un perfil legendario a Mme. Ska, tornándola progresivamente en un personaje-reliquia; una reliquia narrativa, con lo cual le ensarta una esencia mitológica. En otras palabras, abre la posibilidad para que su personaje se ubique en una situación de representación; es decir, una condición en la que el lector pueda atraer en su teatro mental a un actor que excita poderes imaginarios y deseos secretos, en el claustro de nuestro agonizante cuerpo del deseo.

Como la persona no está disponible, así como tampoco el autor, lo que permanecen son las muñecas de Mme. Ska como *paciente* se torna en objeto de estudio, en objeto de conocimiento, su cuerpo, sus acciones

y sus pensamientos íntimos son tema de disección y escrutinio institucional. Otro escenario del discurso se dispone cuando Mme. Ska se vincula a sus muñecas; su cuerpo extrapolado como extensión metafórica va imbricado a la idea del fetiche; por conducto del fetiche ocurre un gesto de resistencia a todas las relaciones de poder que se albergan en la manera convencional de concebir al cuerpo. Es conocido que el concepto de fetiche alguna vez se utilizó para definir un objeto de culto; el mismo vocablo se encuentra en Marx para describir las relaciones ilusorias entre las cosas. Más cercano al marco actual y en el siglo XIX distinguimos lo que el sexólogo austriaco Kraft-Ebing elaboró al exportar de un contexto ritual al cuerpo, ciertas características de la conducta sexual para enseguida resolver que el término *fetiche* remite a la perversión sexual donde la excitación sexual [...] depende de la presencia de un objeto específico (el fetiche) este marco será en el que se base la teoría freudiana. En todo caso, la genealogía del término se convierte en un artefacto que llamaré operador simbólico. El *fetiche* así como la *reliquia* se evocan como dos espectros que acechan a esas singulares muñecas. No me detendré en la supuesta demencia de Mme. Ska, pues tal vez resulte más provechoso abordar otro elemento del texto de Guy Selz y cito "salvar lo que pudiera perecer y dotarlo de nueva vida, preservar la 'reliquia'". Las reliquias se asociaban al culto griego donde los individuos que se consideraba "habían alcanzado alturas de perfección podían influir sobre los visitantes vivos que acudían a las tumbas o tenían contacto con sus pertenencias".[2] Este perfil encaja bien en el concepto de un objeto de veneración asociado con el fetiche, y de nueva cuenta lo que indicábamos para el concepto de un operador simbólico también vale para la reliquia. Encaminados así, nos cruzamos con otro operador simbólico, esta vez evocado por el autor quien hecha mano a tres figuras de composición creativa, la del ensamble, la del *collage* y montaje para ubicar a su personaje en proximidad con sus muñecas. Ensambles, *collages* y montajes son parte de una estructura onírica, la arquitectura del amor

[2] Geoffrey Grigson y Charles Harvard Gibbs-Smith, Eds., *People, Things, Places and Ideas*.

y ciertos dominios del arte; los sueños son encapsulados en su letargo, el sexo tiembla en su estuche, el detalle se inscribe en el motivo. Es parte de una confrontación, una elección de elementos proximales, agregados, enmarañados o *encapsulados* que, al reunirse súbitamente, ofrecen y crean un nuevo valor. En el caso presente, es cuestión de una singular colección, de resultados sorprendentes que pueden adoptar entre las manos de una "loca" mediante los fragmentos de telas y los paquetes de recuerdos "esas muñecas sexuadas" que son trabajadas con minucia (Roy).

Mme. Ska tiene cincuenta y siete años, el autor la hace vivir en Rusia, Italia, Egipto, o Rumania y supuestamente pasó por cuatro o cinco maridos. Así el operador simbólico incrustado en la narrativa no sólo suprime el nombre, sino que se le *inventan* lugares, así como consortes, saca a relucir a sus muñecas, su mesa está abarrotada con muestras y telas multicolores; de un cajón extrae una colección considerable de sus creaciones, se nota el trabajo de una costurera consumada. Podríamos estar atravesando el umbral hacia una aventura con el fetiche; la desnudez de la muñeca se hace disponible ya que todas pueden desvestirse, el juego enigmático de lo cubierto o expuesto es parte de un *trompe-l´œil*. Todas las figurillas son bordadas y reciben el mismo tratamiento detallado; narices, ojos, y bocas se zurcen con hilos negros y rojos, los senos aparecen cuidadosamente elaborados, cada objeto revela una cicatriz de una apendectomía; uno duda si este estigma en particular que etiqueta al cuerpo se presenta para recordar un cierto evento. Uno de los muñecos más meticulosamente construidos tiene pelo negro y mejillas rosadas, al desvestirlo aparece un pene en erección, bien plantado y con testículos realistas. Otro más revela una cavidad bajo los testículos que albergan, dos personajes diminutos en negro y rojo entrelazados, y que al ser desenmarañados descubrimos a dos seres cornados con genitales minúsculos, el cuerpo cubierto con fibras, dando la impresión de una especie de mandrágora. Me asombran esas cavidades, y quisiera hacer una pausa para considerar el *mythos* de esas cavidades con el designio de trazar el crecimiento de los símbolos. Robert Lima manifiesta en referencia a la figura de la cueva que: En primera instancia

no hay certeza sobre el uso de las cuevas. Pero al ser habitadas primero por los humanos en un tiempo perdido en el abismo de la prehistoria, su función era la de brindar abrigo durante la noche [...] Para incluir prácticas chamánicas que propiciaran la visita de espíritus del lugar, para asegurar la fertilidad de la naturaleza, inducir estrategias de cacería, implicar al grupo tribal en la dimensión no manifiesta, e iniciar a la juventud en las tradiciones de la tierra; y finalmente, sepultar en la matriz de la Madre Tierra aquellos caídos en la batalla, en la cacería, por edad avanzada, o por enfermedad.[3]

Cotejando estas propiedades nos presentamos ante un número de eventos relacionados con las cuevas. Además de lo dicho, nuestra atención recae en las misteriosas cavidades de las muñecas, porque en el trasfondo ctónico tan prominente en los tropos de reclusión en el discurso de Guy Selz, algunos que toman forma en el texto, como "sueños encapsulados"; "el sexo tiembla en su estuche"; "Es parte de una confrontación, una elección de elementos proximales, agregados, enmarañados o encapsulados que, al reunirse súbitamente, ofrecen y crean un nuevo valor". Una hilera de tropos de reclusión que sugieren la cora del cuerpo materno tan preciada por Kristeva; la cora, un vocablo que se toma prestado del Timeo de Platón, para conceptualizar receptáculos. No podemos detenernos demasiado en este asunto porque me desviaría de curso. Sin embargo, el término se vinculaba por Kristeva, como ya lo mencionara Margaroni, al útero materno.[4] Kristeva evoca esta metáfora maternal como recurso para retornar a lo arcaico y finalmente al organismo biológico; si meditamos estos aspectos nos resta un trasfondo interesante para el *mythos* de la cavidad.

A un parámetro muy distinto pertenecen los argumentos de Leibniz, que Deleuze pone a su servicio para argumentar sobre los pliegues, discute entonces cómo el organismo vivo se regula por una determinación

[3] Robert Lima, *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*, p. 226.
[4] Maria Margaroni, "'The Lost Foundation', Kristeva's Semiotic Chora and Its Ambiguous Legacy", p. 78.

interna que atraviesa de pliegue en pliegue. Luego diferenciará lo orgánico de lo inorgánico planteando que en el primero hay masas cada vez más pequeñas donde ocurre un proceso de individuación interna y en el segundo más a más grandes.[5] Recordemos en este sentido las figuras más pequeñas incrustadas o plegadas entre las partes orgánicas de las muñecas y el proceso de individuación interna que conservan las figuras. Prosigue Deleuze exponiendo que la individuación interna según Leibnitz conlleva una interioridad del espacio, se trata de un proceso de invaginación del exterior que no puede ocurrir por sí sola si no existieran interioridades en otros lados; resta determinar cuál es el cuerpo orgánico que le transmite a la materia un interior mediante el cual se ejerce el principio de individuación. No sólo damos testimonio de las *cavernas corporales* sino también del principio de individuación para cada una de las muñecas, estas premisas permiten avanzar hacia un aspecto seminal que abraza algunos de los elementos más importantes del operador simbólico, pues aquí se pone de manifiesto su carácter corporal. Consideremos asimismo los tropos de reclusión que mencionamos algunas líneas antes como modalidades asociadas a estas premisas y a un funcionamiento multilateral de esos operadores simbólicos.

De nuevo recorro algunas de las reflexiones que ocupan a Robert Lima: "El inframundo es tanto fuente de la vida de la tierra (como en el mito de Deméter [quien simboliza la vida], y Perséfone [quien representa la muerte y resurrección] y Plutón) y el destino al final de toda vida; [...] la caverna es metáfora para la generación de la vida y su conclusión".[6] Y así es que llegamos ante un vínculo entre cavidades sexuales y cuevas sagradas, ambas confieren una demarcación mitológica a las muñecas de Mme. Ska, el todo del mundo sexual es lanzado a lo fantástico; pero tal vez el ángulo más pertinente es que la sexualidad es un vínculo con toda una cosmogonía. El cuerpo se modifica y ahora le pertenece al dominio de las muñecas, mientras que cada una se revela en su desnudez una

[5] Leibnitz, *apud* Deleuze, p. 12.
[6] R. Lima, *op. cit.*, pp. 226-227.

modificación mágica interviene, aproximándonos a las connotaciones del deslinde entre fetiche y reliquia; un conjunto de características únicas que pertenecen a objetos cargados; el fetiche se puede leer como constructor metonímico "donde el deseo por una cierta persona es sustituido por una parte del cuerpo o por un objeto que está en contacto cercano, como una prenda de vestir".[7] El caso es que el espectro metonímico que acecha a las muñecas de Mme. Ska puede darse en el contacto cercano entre ropa íntima y genitales; este desplazamiento erótico también tiene eco en Louis Aragon: "Conocí a un hombre que adoraba a las esponjas. No acostumbro emplear el verbo en su sentido más débil […] tenía unas tan tiernas que no resistía morderlas. A las más hermosas acostumbraba deshacerlas en su delirio. Y realmente lloraba ante sus esplendores esparcidos, algunas lambía, otras [las] reinas, no osaba tocarlas […] El resto simplemente las traspasaba".[8] La diferencia con Mme. Ska es que Aragon construye un discurso paródico, mientras que la costurera configura una cosmogonía sin la cual no puede sobrevivir en el mundo que habita.

El objeto sexual se expulsa de su contexto convencional para comportarse como viaducto entre lo erótico y lo fantástico, de aquí una cercanía con Hans Bellmer y su obsesión con las muñecas. Imposible ignorar a Hans Bellmer, el pintor alemán originario de Katowice y nacido en 1902; durante la década de los veintes descubre el dadaísmo berlinés y en 1933 se embarca en su proyecto fotográfico *La Poupée* esta obra se publica en *Minotaure* # 6 bajo el título "Les variations sur le montage d'une mineure articulée" o "Variaciones sobre el montaje de una menor articulada". Una entre muchas esculturas de muñecas que se tornaron en extensiones simbólicas del cuerpo femenino indecible; esto es, el tornar visible aquello que se mantiene oculto, al menos para el escrutinio masculino, y me refiero a una curiosidad por conocer algo de lo cual el cuerpo es sólo una insinuación. El tema de la muñeca en Bellmer ofrece un *mise-en scène* del fetiche, tal vez por las circunstancias oscuras que participan en su repre-

[7] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, p. 221.
[8] Louis Aragon, *apud* Xavière Gauthier, *op. cit*., p. 221.

sentación, como puede sugerir la fotografía de la muñeca en el bosque. La figura de un hombre desconocido, posiblemente un *voyeur* o alguien imaginando una fantasía personal; no obstante, no creo que sea factible leer en esta escena el preámbulo a una violación y un acto de violencia, porque en esta escena como en otras fotografías de muñecas hay un foro de un ambiente autónomo que podría sugerir un relato *sui generis* de una muñeca desvinculada con incidentes *violentos realistas*. La muñeca de Bellmer fue manufacturada en *papier maché* con miembros perfectamente articulados; se tomaron fotografías mientras realizaba un acto ¿sexual? y se la ubicaba en bosques y jardines. Lo que llama la atención es que la pulsión ¿erótica? se torna en arma poética para desempeñar una excitabilidad poética. No pasemos por alto que los nazis reaccionaron contra Bellmer, condenando su obra como arte degenerado. Un estado de alarma se desata cuando el cuerpo se une al cuerpo femenino o masculino de la muñeca, una analogía a nuestra memoria más temprana y probablemente a la raíz del deseo, todo lo cual resulta reprimido por una mentalidad fascista. Lo que fuere, tanto Aragon como Bellmer convergen al caer bajo la seducción poética de la caricia –esponja y muñeca son objetos imaginarios y operadores simbólicos que se disparan por el sentido del tacto–. Debemos recapitular una política del deseo donde el impulso erótico sale a relucir como fuerza subversiva; el cuerpo postulando su resistencia contra la uniformidad convencional que intenta encarcelar y controlar la sexualidad. Para disponer el asunto de la sexualidad y lo erótico, aunque de modo bastante breve, Judith Butler nos aclara los aspectos políticos que se debaten en esa sexualidad. El debate me interesa para acercarnos a los asuntos que surgen entre la sexualidad y el erotismo. "La categoría sexual debe ser incluida porque el 'sexo' no sólo funge como norma, sino que forma parte de una práctica regulatoria que producen los cuerpos que gobierna, esto es, cuya fuerza regulatoria se hace patente como una especie de poder productivo, el poder producir —demarcar, circular, diferenciar— los cuerpos que controla".[9]

[9] Butler, *Introduction*, p. 1.

Algunos han opinado que "la obra de Bellmer, no obstante su singularidad, puede ser también vista como la expresión clásica, normativa por decirlo todo, de un obsesivo sexual *border line* de tendencia sádica",[10] este tipo de expresiones, me parece, confunden el ámbito de la sexualidad con el del erotismo. En el entendido que Bellmer vive en un ambiente de extrema regulación corporal, los cuerpos imaginarios que expone significan una resistencia a ese clima de normatividad. Por lo que abarca el erotismo sabemos por Bataille que lo erótico es un constructor de símbolos; en cambio Max Weber detecta una evolución de la sexualidad al erotismo. El erotismo trasciende la vida.[11] Otras diferencias se fincan al considerar cómo Bataille trabaja con un sentimiento interno y una elaboración simbólica del erotismo "como resultado de la racionalización de las condiciones de vida".[12] Para Bataille la recuperación de la experiencia interna del éxtasis puede transgredir las convenciones y restricciones religiosas y sobrevivir; en cambio, Weber argumenta que el erotismo se mantiene retenido en la esfera individual mientras que el éxtasis religioso sólo se expresa como experiencia colectiva.[13] El intercambio en Bellmer entre sexualidad y erotismo radica en la expresión extrema de una creatividad *singular* como parte del proceso de experiencia interna, éxtasis y simbolización del objeto artístico. Si bien la experiencia interna se puede leer como acumulación de eventos sexuales, el erotismo se lee como objeto artístico.

¿Cómo poder entrar al mundo enigmático de Bellmer y su arte de muñecas? "Voy a construir una niña artificial con posibilidades anatómicas capaces de recrear los extremos de pasión y aun inventar nuevos deseos".[14] Buena parte de la producción del escultor era para horrorizar a su padre, quien era un dictador doméstico y sus muñecas

[10] Paul Ardene, "Bellemer, oui ou non?", p. 49.
[11] Raphael Falco, "The Erotic Sacrament: Max Weber and Georges Bataille", p. 15.
[12] *Idem*.
[13] *Ibid*., p. 16.
[14] Peter Webb y Robert Short. *Death, Desire & the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*, p. 23.

mutiladas atacaban su sentido de autócrata y guardián de la moral, habrá que agregar que pertenecía al partido nacional socialista de los nazis. Por dar una breve presentación del objeto, la escultura tenía incrustado un instrumento que se operaba presionando la tetilla izquierda, que hacía girar una vuelta de la circunferencia de un disco. El objeto albergaba seis panoramas, uno de los cuales mostraba un barco hundiéndose en el Polo Norte y un pañuelo mojado con la saliva de una jovencita. Con ayuda de su hermano Fritz se incluyeron esferas de madera, lo cual facilitaba el movimiento de cada miembro.

Un testimonio con diez fotografías de su muñeca se publicó bajo el nombre de *Die Puppe*; esas fotografías constituyen un registro del proceso. En ello vemos un objeto narrativo y la fotografía de un Bellmer espectral, porque su imagen está borrosa y sólo la muñeca aparece enfocada, es el autor oscuro de una creación misteriosa. El texto detalla memorias de infancia, asimismo incluye la personalidad adolescente de su sensualidad.[15] El objeto retiene una gran nostalgia. ¿No podría ser en la realidad de la muñeca que la imaginación encontrara alegría, el éxtasis y temor que se busca? ¿No sería el triunfo final sobre esas adolescentes con grandes ojos abiertos que evitan la mirada, bajo el escrutinio consciente que saquea sus encantos, dedos agresivos que asaltan su forma de plástico y lentamente construyen, miembro por miembro, todo lo que se había apropiado por los sentidos y el cerebro?[16] El escultor viaja a través del relato que su objeto le propone y así crea su escultura sensorial; en este relato también figuran las sexualidades prohibidas y su relación con un objeto de culto porque pertenece a sus partes más secretas. Según lo que Bellmer comunica "había un sabor convulsivo en ellas (las muñecas) porque reflejaban mi ansiedad y tristeza".[17] La escultura sensorial adquiere esta caracterización en Bellmer "…traté de arreglar de nuevo los elementos sexuales del cuerpo de la niña como una especie

[15] Hans Bellmer, *Lettres au docteur Ferdière*, p. 27.
[16] *Ibid.*, p. 28.
[17] *Idem.*

de anagrama plástico. Recuerdo haberlo descrito así: el cuerpo es como un enunciado que nos invita a reorganizarlo, para que su significado real se aclare a través de interminables anagramas".[18] Este fetiche está constituido por un cuerpo inconsciente que vive como una presencia lejana a cualquier razonamiento moral. Bellmer vivía en un constante temor porque los nazis del Berlín en que vivía hubieran calificado sus creaciones como arte degenerado, el artista había escuchado de los surrealistas de modo que les hace llegar las fotografías de su muñeca y para 1934 figuran en la revista *Minotaure*.

La muñeca original debía modificarse y Bellmer acompañado de su amiga Lotte Pritzel —quien también era una apasionada de las muñecas, y se dedicó a construirlas desde principios del siglo XX— inician sus indagaciones en el museo Kaiser-Friedrich en Berlín donde encuentran muñecas eróticas hermosamente labradas, distintas esferas de madera en las articulaciones permitían el movimiento de manos, dedos, piernas, cabeza, y cintura donde también estaba incrustada otra esfera. Aunque Bellmer ya había empleado esta técnica, la parte más importante radicaba en la movilidad de la cintura. El detalle sobre todo este proceso es indispensable para entender el grado de intimidad y perfección que intervienen para la elaboración de estos entes articulados. Existe una mirada quirúrgica que penetra estos cuerpos para trabajar con una sexualidad subjetiva. Ciertamente toda la temática que manejara Bataille interviene en los subtextos de estos objetos, Bellmer será igualmente seducido por lo prohibido del ámbito erótico. Así se construye un cuerpo inconsciente que sólo crece en la oscuridad. Pero bien es cierto que el erotismo siempre existe en la imposibilidad de encontrar el objeto deseado y como se trata de perseguir lo imposible, el cuerpo imposible, es que estos objetos se tornan en fetiches. Las figuras femeninas son deidades superlativas, amantes de un erotismo sacro y capaces de desatar todos los apetitos; son movidas por la rabia contra una civilización que ignora y destruye el erotismo. La segunda muñeca termina de fabri-

[18] *Ibid*., p. 29.

carse en 1935. En el arte pictórico del cristianismo temprano figuraba el tema de las contorsiones; la creación de Bellmer, gracias a la articulación de la cintura rompía con los límites corporales y entraba de lleno en la contorsión. Lo cual nos hace recordar el *contraposto*, esos arreglos asimétricos de las posturas humanas o contraposturas, el arte renacentista está saturado de torsiones corporales, pero anteriormente los escultores griegos trabajaron con esta figura. Los relatos de las muñecas iban al encuentro con los bestiarios internos de la psique y la animalidad de cada ser. Sus proyectos estaban impelidos por un asalto agresivo a las imágenes corporales que la sociedad consideraba intocables. Constatamos lo que comunica Bellmer "El juego consta de la demostración, mediante la amalgama de una realidad objetiva (un árbol, una escalera, una silla) con la realidad subjetiva (La muñeca), el carácter universal de las fantasías, el grado en el que el espectador ('Tú') deben identificar al creador ('yo.')".[19] El escultor o constructor de muñecas provocativas es consciente que es el cuerpo que determina el imaginario; sus inquietudes creativas lo conducen a crear una serie de relatos corporales para lograr construcciones subjetivas del mismo. "Como en un sueño, el cuerpo puede modificar el centro de gravedad de sus imágenes. Inspirado por un curioso espíritu de contradicción, puede agregar a uno lo que ha despojado de otro: por ejemplo, puede colocar una pierna encima del brazo, la vulva en la axila, para hacer 'compresiones', 'pruebas de analogías', 'ambigüedades', 'retruécanos', extraña anatomía de 'cálculos de probabilidad'".[20] Notamos la combinación de juegos artísticos y ese valor de probabilidad que mide la mayor o menor posibilidad de que ocurra un acontecimiento imprevisto. No quisiera dejar el tema de Bellmer sin mencionar una extensión de la muñeca en un singular artefacto "La ametralladora" creada en 1937; los componentes del arma de guerra se modifican en leyenda erótica, el arma masculina se convierte en una cabeza femenina, unos senos, sus miembros terminan como algo pare-

[19] *Ibid.*, p. 31.
[20] *Ibid.*, p. 53.

cido a dos cucharas; la saga cultural de lo masculino y femenino se aglutina en este símbolo andrógino.

Una vez más en compañía de Mme. Ska, una de sus muñecas más singulares ostenta una cabeza de nadadora que oculta su rostro tras una inquietante máscara negra, también expone una larga lengua colgante de la boca y pelambre blanco; el cuerpo está saturado por órganos sexuales diminutos, acojinados e hinchados, una suerte de erupción fálica, intercalada con bocas rojas y ojos bordados cerca de los genitales en la base de la espalda. Visualizamos estas muñecas como contorsionistas metafóricas en cuyas formas existe un desplazamiento estratégico de los ojos en proximidad con la región genital. Las contorsionistas se remontan a las tradiciones culturales egipcias y grecorromanas; trabajaban junto a los acróbatas, los bailarines de cuerda y otros histriones en compañías teatrales; muchos consideraban que estos artistas tenían la capacidad de adoptar posturas corporales anormales. En verdad, la percepción de cuerpos laberínticos enroscándose unos con otros puede provocar tal impresión, bajo nuestra perspectiva nos trae a la memoria esa muñeca con "dos personajes negros y rojos enroscados." No hay que olvidar tampoco la muñeca que acabamos de describir con esos ojos tan cercanos a la zona genital. Otro tema se deriva del vínculo entre las muñecas de la costurera y las contorsionistas, lo cual nos conduce a la naturaleza erótica de la primera.

En India, el sureste de Asia, y China, las mujeres contorsionistas se asociaron con expresiones idealizadas de goce erótico, durante varios siglos. En India algunas esculturas eróticas arcaicas explícitamente representan a mujeres contorsionistas durante actividades sexuales dramatizando la percepción que *si el deseo impregna al cuerpo entero, el contacto en cada punto otorga placer* (Lal). Estas esculturas se disponían en los templos, concediendo a las imágenes de contorsionistas un significado religioso espectacular.[21] Cuán oportuno parece acomodar

[21] Karl Toepfer, "Twisted Bodies: Aspects of Female Contortionism in the Letters of a Connaisseur", p. 108.

el tropo completo de las contorsionistas al cuerpo fetiche, y al cuerpo reliquia si reparamos en todos los contextos eróticos y sagrados que se han discutido en algún punto de nuestro texto. Una vez más evocando el concepto de operadores simbólicos, para advertir sobre aquello que no pertenece al binomio objeto/sujeto que a menudo rebasa el significado *natural*, sabemos que las contorsionistas en las representaciones occidentales eran apreciadas "según las habilidades de la intérprete para dramatizar ideas, simbolizar valores emocionales y evocar estructuras narrativas innovadoras que motivaran la acción".[22] Es mi parecer que estos elementos intervienen en las transformaciones simbólicas tanto en las asombrosas muñecas de Mme. Ska como en las de Bellmer. Las muñecas como partícipes en estos ejemplos ilustran, no sólo la connotación sexual del cuerpo contorsionado, sino también el cuerpo expuesto a posturas extremas y críticas. No sorprende que Toepfer oriente su discusión a la colección del *Die Puppe* del libro de Bellmer en el cual el deseo, lo sacro y el fetiche participan en conjunto en una dramatización del cuerpo. A través de estas maniobras los cuerpos operan en los instrumentos narrativos. Emerge un aspecto conspicuo al momento de que nos damos cuenta que el conflicto ocurre cuando el cuerpo *normal* de pronto se manifiesta como forma contorsionada, donde el dolor y la voluptuosidad *estimulan* el acecho masculino. Con Bellmer estamos sometidos a una intensificación del ser frente al motivo de la muñeca, esta situación apunta a la experiencia de una intensificación corporal, en sentido más amplio uno espera un incremento perceptor, en el que se active lo sublime. Cada observador puede imaginarse en estado de contradicción perceptor; un estado de aporía en el que ignoramos lo que pueda esperarse al observar a las muñecas. Lo cual puede actuar como disparador para propiciar el encuentro con lo desconocido como algo provocado por el objeto, pero simultáneamente despertando uno desconocido como parte de nuestro propio perfil psíquico y sujeto a una intensificación perceptora. No obstante, algo me dejó perplejo, ¿por

[22] *Ibid*., p. 112.

qué recibía la impresión de un sentimiento de pesadilla, algo que parecía exhumarse de las figuras de Bellmer? De manera que pido se me acompañe a realizar una inspección más cercana al tema de lo sublime como pesadilla con el fin de ampliar un poco más estos asuntos. En Grecia Temison de Laodicea parte del *Pnigalion* o *estrangulador* para identificar a la pesadilla y no a Efialtes (el saltador) que era el término que circulaba entre otros galenos. Uno debía tomar nota cómo las pesadillas se personifican y adoptan ciertos atributos que se reconocen como síntomas. Se puede distinguir que ambos nombres se asocian al cuerpo metafórico, o sea la pesadilla encarnando al estrangulador o al saltador que afecta al soñador. James Hillman desarrolla un ángulo interesante al describir a las pesadillas tanto en el discurso médico como en el mitológico. "Otros síntomas toman forma cuando el soñador siente que alguien se encarama y lo oprime con su peso".[23] Esta disposición ilustra el contexto de una intensificación perceptora, no sólo porque busque establecer el vínculo entre estos síntomas y la obra de Bellmer, sino también para bosquejar al saltador o estrangulador psíquico en el marco de la pesadilla como evento sublime. Una idea próxima a la figura de la pesadilla pone de manifiesto una condición física "la víctima siente la incapacidad de moverse, torpor e inhabilidad de proferir palabras".[24] De alguna manera al cuerpo se le niega la palabra y el movimiento, una condición de gran temor donde toda expresión se desvanece. El cuerpo narrativo está en relación con la muñeca desmembrada. Al coincidir todos estos aspectos testimoniamos una intensificación corporal, de su capacidad de movimiento, o moverse distorsionadamente a la manera de las muñecas. Como fuere se nos introduce a una narrativa que relaciona una angustia profunda que sanciona el movimiento. Claramente una manifestación más extrema de todo esto resulta cuando el cuerpo se mueve o paraliza por otro factor; como la muñeca biológica (nuestro cuerpo) en el escenario de

[23] James Hillman, *Pan and the Nightmare, Two Essays*, p. 19.
[24] *Idem*.

pesadilla. Una terrible ironía le brinda credibilidad a la muñeca biológica. Unica Zürn, la esposa de Bellmer, quien fuera una pintora y escritora surrealista, así como modelo fotográfica para Bellmer, sufría colapsos mentales frecuentes, Ruth Henry una amiga cercana de Unica dejó un registro de su condición: "Maniatada (y de hecho 'paralizada' por un síndrome 'catatónico' que la incapacitaba para subir escaleras a menos que se la auxiliara) se mantenía sentada en el sofá, con su eterno *gaulois* entre los dedos, todos sus gestos laxos, vencida por todos los tratamientos que nunca cesarían, no era más que espíritu".[25]

No concibo una imagen más elocuente de una condición física provocada por una pesadilla viviente. Se suicida tras una entrevista con Bellmer, la historia de una mujer-muñeca victimada puede comprobarse en una carta que Hans Bellmer remite a su psiquiatra el Dr. Ferdière: "Puede verme como ese hombre con antenas que capta a una potencial mujer-víctima […] Resta comprobarse si de inmediato, desde nuestro primer encuentro, Unica 'intuyó' ser una víctima. Si Unica se formuló seriamente esta pregunta, que pudo haberla hecho, hubiera, creo yo, afirmado ¡SÍ!".[26] Sobreviene un conflicto corporal cuando la intensificación en pugna contra un decremento, explicaría un cuadro de angustia en el soñador. Otra fase en el tropo de pesadilla como síntoma acontece durante "el período de transición entre estar plenamente dormido y plenamente despierto es muy favorable a la experiencia de pesadillas".[27] En esta misma fase es donde se gesta lo fantástico y se abre el reino de lo maravilloso. Hipócrates menciona a *Fobitor* dios de los sueños, en su tiempo la gente pensaba que las pesadillas eran causadas por los espíritus de los muertos, para defender a la gente de estos embates se realizaban procedimientos rituales que incluían sacrificios purificatorios y ensalmos. Posteriormente en el folklore europeo encontramos a las pesadillas asociadas con la brujería. Todo lo cual parece abarcar un contexto sagrado

[25] Ruth Henry, "Postface", p. 106.
[26] H. Bellmer, *op. cit.*, p. 133.
[27] R. Henry, *op. cit.*, p. 106.

y mágico para las pesadillas. Con relación a la naturaleza de las personificaciones de las pesadillas estas figuraban como motivadores aterrantes o eróticos y alguna vez en combinación. Hay un contexto cultural que imbrica cuerpo y psique al dominio de intensificaciones perceptoras. Resta indagar si tales características nos aproximan a la narrativa de una estética fóbica, que sin duda ocurre si recordamos la tragedia griega. Robert Lima discute aspectos aristotélicos como los de la piedad y el miedo bajo estos términos:

> …La famosa definición aristotélica de tragedia como se manifestó en Grecia opta, como otras traducciones, por el término *miedo*, en el caso presente sería más apropiado el referirse al *fobos* griego como *terror* o *pánico*, ya que uno u otro de estos estados de exaltación comunican más adecuadamente el extremo emocional que acarrean eventos horríficos que Eurípides exponía ante su audiencia en las *Bacantes*, su interpretación más sobresaliente de la veneración dionisíaca en Hellas.[28]

Una estética fóbica conduce no sólo a la presencia de la tradición trágica sino también indica un rango emocional dispuesto por las muñecas fotografiadas de Bellmer. De nuevo en lo que se consideraba como un puente entre las pesadillas y lo sublime me encuentro con las consideraciones de Lyotard sobre lo sublime. Aunque discuta la belleza y el placer positivo que convencionalmente aducimos a lo sublime, trata en un nivel simultáneo la intensificación producto del placer asociado al dolor. Lyotard recorre la sublimación bajo el léxico de Burke y decide concentrarse en la figura del terror. Burke registra que “para que el terror combine con el placer y con ello produzca el sentimiento sublime, también se requiere que la amenaza causante del terror se suspenda, se mantenga contenida, y controlada. Este suspenso, esta disminución de la amenaza o peligro, provoca un tipo de placer que no obedece a una

[28] Robert Lima, *op. cit.*, p. 102.

satisfacción positiva, sino más bien de alivio".[29] No obstante, esta descripción de dolor y placer puede descifrarse en otro venero cuando Pierre Klossowski encuentra el modo destinado a detallar ciertas características mentales del libertinaje para argumentar que el regocijo no sólo se somete al gozo sino que se desvía de las restricciones impuestas al deseo, así visitamos otra etapa no tanto ceñida por la presencia sino atraída por la ausencia donde obtenemos el verdadero gozo. Deja en claro que "el gozo de estos objetos deriva de la *aniquilación de su presencia real*".[30] Tanto en Sade como en Bellmer la ficción vive en el gozo peligroso, aquel que depende de la destrucción y distorsión de la mujer metafórica. El cuerpo desmembrado de la muñeca y aquella violencia ficcional emprendida por Sade parecen coincidir. Sin embargo, no precipitemos conclusiones porque el cuerpo del texto y el cuerpo de la muñeca no son cuerpos vivos aunque la política de una destrucción ficcional de la mujer me parece muy repugnante. Dicho lo cual, resulta claro cómo emociones aparentemente contrarias intersectan para provocar figuras de pesadilla, de lo trágico y lo sublime. Hasta aquí trazamos una composición mitológica, emocional y estética que incluye el motivo de la muñeca de Bellmer con una estética fóbica en la vanguardia. Alcanzando el punto donde descubrimos que las maniobras de los operadores simbólicos remiten a la pesadilla, a lo trágico y a lo sublime entendemos que el intercambio simbólico entre estas instancias funciona para dramatizar y narrar la figura de la muñeca.

Las muñecas son criaturas enigmáticas, si apreciamos que durante el paleolítico se vinculaban al cuerpo femenino y masculino probablemente para propiciar la fertilidad. En el folklore chino se empleaban como amuletos de fertilidad; esto sugiere otra naturaleza o uso de lo que usualmente se asocia al objeto, manipulado como fuente para el entretenimiento y como compañía. En países europeos estos objetos albergaban atributos mágicos al entregarse muñecas a infantes enfermos, así

[29] Burke, *apud* Lyotard, p. 99.
[30] Pierre Klossowski, *Tableaux vivants,* p. 41.

obligando que la enfermedad abandonara al infante para infectar a la muñeca mediante una transferencia mimética. Consideramos estos asuntos brevemente, atendiendo a la importancia simbólica que estos objetos han tenido para las sociedades humanas.

Las muñecas de Mme. Ska sugieren un cuerpo surrealista, un cuerpo enmascarado en el sentido que representa algo más allá del cuerpo *real*. Poseída por un conocimiento poético ella entendía que sus muñecas sólo podían *sobrevivir* como criaturas encarnando cuerpos fantásticos. La muñeca habita un mundo liminal entre imagen física *real* y el cuerpo fantástico, al intentar un acercamiento a estas *animaciones* los atributos simbólicos dejan abierta la puerta a lo numinoso. Esta ruta conduce al misterioso juego donde el mundo exterior se mantiene alejado para inducir una inmersión al mundo fantástico, que permite el rompimiento con las limitantes del cuerpo orgánico para dar acceso al cuerpo sagrado y ficcional. Tal vez Mme. Ska ingenió un sistema autónomo. Un sitio en el que el cuerpo ficto vive en una ecología autocontenida, como aquellos estuches sexuales habitados por diminutas entidades negras y rojas. Se puede trazar un desplazamiento metonímico, como el anteriormente referido, pero también relevante es la presencia de un lenguaje creativo donde todo establece conexiones, zurcidas y bordadas, un evento que activa una presentación singular de un cuerpo rizomático por antonomasia. Como efecto inmediato la forma humana se conjura en un ámbito sobrenatural donde el cuerpo se libera en un escenario mítico y mágico. Empero, durante el desenlace de estos episodios sexuales las muñecas se redefinen en una mitología personal. Me pregunto si estas manifestaciones imprimen un significado especial a la sexualidad que de un tiempo acá sólo adopta significados demasiado literales y desprovistos de cualquier tratamiento creativo o imaginario. Así sus muñecas transcienden la materialidad corporal y restituyen un proceso ficticio donde es posible una reencantación.

VI.1 Loplop el pájaro totémico

Max Ernst embarca en su aventura mitológica al momento de descubrir a Loplop el "Superior de los pájaros". "Un espectro particular de un modelo fiel, asociado a mi persona. Ostentó ante mi un corazón en una jaula, el mar enjaulado, dos pétalos, tres hojas, una flor y una jovencita". Esta esencia sugiere un *objet intérieur*. Max elabora una colección de *collages* con Loplop como protagonista principal. El objeto es transportado al *collage*, así el pájaro encarnado se moldea en la aventura; al mismo tiempo el *objet intérieur* adopta la estatura de un operador simbólico, el *geist* emplumado, como operador simbólico emerge de un *collage* psíquico. Max reconoce la aparición como *alter ego*, que evocaba una figura mítica de un recuerdo de infancia durante 1906 "en la que confundió la muerte de una amada cacatúa rosada con el nacimiento de su hermana".[31] Una visión creada por un *collage* psíquico de dos eventos; pero asimismo anuncia una hechura mítica humorística como contexto para el pájaro; el arquetipo del pájaro es un experimento deliberado con imágenes muy tempranas del tema del pájaro antes del Loplop de 1929. Tanto el arquetipo como el *collage* se identifican con un desarrollo de una imagen-historia, dentro de la cual ubica las circunstancias en torno a su primer uso del *collage*; sus facultades visuales aparecen desfiguradas al observar un catálogo impreso y súbitamente es impelido a una *sucesión de imágenes contradictorias alucinatorias* que se yuxtaponen, como si fuera una explosión metafórica.[32] Quiere atestiguar el encuentro fortuito entre dos realidades distantes sobre un plano inconveniente, y luego agrega la metáfora de Lautréamont: "¡Tan hermoso como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección entre un paraguas y una máquina de coser!" Luego menciona un desplazamiento sistemático en un esfuerzo por alcanzar la figura de Lautréamont. Lo familiar se habita repentinamente con lo ajeno para crear una sensación misteriosa; la realidad se desplaza

[31] M. Ernst, *apud* Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, p. 87.
[32] *Ibid.*, p. 87.

para generar algo que sólo existe en márgenes insólitos. Esto a su vez corresponde al relato del *objet intérieur* y una participación de un encuentro accidental, que permite la creación del objeto. El *objet intérieur* no es tan solo Loplop también se integra al *frottage*, otra experiencia alucinatoria donde queda "obsesionado por la textura de un [...] piso de madera".[33] "Ernst realizó una serie de frotamientos sobre la duela de madera".[34] Así es cómo el *objet intérieur* se trae al frente como entidad que habita la textura. El comportamiento mágico del pájaro se presenta como un instrumento plástico y psicológico que genera imágenes y toda una serie de transformaciones.

Podemos afirmar que el impacto que tuvo Freud sobre Max Ernst es rediseñado por el artista como un objeto psicológico, a tal efecto recordemos que mientras acudió a la Universidad de Bonn, tomó algunos cursos de psicología. Loplop puede leerse como un juego de condensación, en el cual varios elementos convergen en el *collage*, mientras que cada elemento conserva su propio carácter. Consecuentemente la condensación se desliza en el *collage* cuando los elementos, antes mencionados, se relacionan para crear un nuevo significado plástico. Es el caso de Loplop, quien es Max Ernst con una cabeza de ave, también conocido como *Oiseaux Max*; pero que a la par es una presencia mítica en varios de sus *collages*; Loplop puede ser vehículo para visitar su propio inconsciente, una especie de activador psíquico, sin embargo, si asimismo es sujeto podemos reconocerlo como cuerpo simbólico. El *objet intérieur* de Ernst emerge bajo el objeto, invisible desde la perspectiva del observador de la obra; pero el trasfondo sale a la superficie manifestando su naturaleza secreta que pertenece al *objet intérieur*. Visualizo una especie de naturaleza *mental* que se alcanza por el proceso creativo. El *collage* es un cuchillo ocular que provoca la sensación de diferencia, interrumpe el imperio del ojo al desorganizar el discurso visual, así el objeto libera un conjunto de contradicciones cognitivas y despliega su propia inversión

[33] *Idem.*
[34] *Idem.*

lógica; la natura del pájaro en la natura del hombre, en la natura de la planta, como juego de múltiples transformaciones. Siguiendo a Breton "De hecho el surrealismo encontró lo que buscaba desde un principio en 1920 con los *collages* [de Max Ernst], los cuales introdujeron un esquema completamente original a la estructura visual y simultáneamente correspondiendo precisamente con las intenciones de Lautréamont y Rimbaud en poesía".[35] En este caso Breton ofrece, lo que en nuestra opinión, es el antecedente para una política visual donde el objeto externo y el interno se fusionan, en desafío a la supuesta unidad de la representación realista. Preguntamos entonces, si una cierta ideología ubica al objeto como algo objetivo, entonces una política visual conduce a una distorsión de lo observable. Pero en verdad, no hay tal esencia del objeto, su carácter insólito toma posesión plena del objeto; este asalto al cuerpo del objeto lo expulsa fuera de su existencia. A través de esta modalidad de concebir objetos juega contra el convencionalismo de lo observable, al no existir más no puede poseerse. Con el *collage* uno se queda con una entidad quebrada, no obstante, este objeto incompleto hace lugar para acomodar a la presencia secreta de Loplop. Una política visual es muy cercana al *hazard objectif*, que Breton enuncia como "*el azar es una forma de manifestación de una necesidad externa que desova su camino dentro del inconsciente humano*".[36] El objeto se mueve a raíz de la fuerza que despierta un deseo inconsciente; a través de este proceso se desnaturaliza el objeto; Breton agrega que es "espontáneo, indeterminado, inesperado y hasta improbable".[37]

La entelequia del tótem siempre está a un paso del Loplop de Max Ernst; en tal sentido es interesante describir sólo algunos aspectos de la actividad mágica estudiada por Louis-Vincent Thomas, sociólogo, antropólogo y etnólogo francés, especialista en culturas africanas. De acuerdo con el estudioso el animal totémico se concibe cuando el sujeto

[35] A. Breton, Rosalind Krauss, "The Master's Bedroom", p. 59.
[36] A. Breton, "*l' Amour* Fou", *Oeuvres Complètes,* tomo I, p. 690.
[37] *Ibid*., p. 691.

humano se proyecta en el animal; bajo estas condiciones mágicas el doble se activa por conducto de la proyección de la esencia de una variedad animal tal como, el cocodrilo, el mono, la serpiente o pantera; sin embargo, los animales domésticos no se incluyen. El eslabón es tan cercano entre tótem y humano que ambos reciben las mismas impresiones, nacen paralelamente, experimentan los mismos placeres y angustias, si uno muere le sigue el otro. Es mediante el animal totémico que los individuos adoptan su doble cósmico, que les habilita para su participación en el mundo; la gente no puede matar o consumir animales totémicos. Otra creencia es la que comparten los campesinos de Sudán, en Etiopía y Kenya, en la que los jóvenes deben elegir el animal favorito por el cual sienten especial afecto, pero el vínculo no es tan estrecho como el que se establece con el animal totémico.[38] Como quiera, debe destacarse que no podemos trazar una analogía directa entre animales totémicos o domésticos y Loplop, porque el acto de devenir animal no es tan relevante para una versión ficticia de imagen interior en lo que significa para una asociación humana y animal tan profundamente arraigada en un estilo particular de vida. Más aún los animales ficticios cobran relevancia de una fuente distinta, pertenecen a una relación entre imagen psicológica, imagen mental e imagen pictórica; aunque este conjunto no convenza, pues el mismo sistema de diferencias nunca obedece a lo que uno quiere, tal vez se relacione a un *aura* cultural que engloba al animal, en diversas situaciones y distintos contextos culturales. Otro factor a considerarse es que el cuerpo ficticio es ajeno al cuerpo mágico por el contexto de fingimiento en el primero y la dependencia orgánica entre entidades en el caso de un animal totémico.

VI.2 El museo surrealista

Al indagar la configuración de los objetos y su valor interno que nos conduce a las colecciones etnográficas, el objeto surreal se encuentra

[38] Louis-Vincent Thomas, "Le double, la mort et l'ensevelissement en Afrique noire", pp. 47-48.



saturado por la inversión de un contexto cultural; pero este contexto resulta alterado. El objeto real atraviesa por una desarticulación; mencionamos que el componente cultural también se asocia al objeto de la realidad. Aunque el evento principal tras la fragmentación estética pudo responder a la guerra mundial como lo sugiere Clifford.[39] En otra sección ya mencionábamos el ensayo de Clifford con objeto de comparar dos relatos etnográficos el de Breton y el de Bataille, aquí nos ocupa un esquema sobre la construcción imaginaria del museo surrealista. Los objetos culturales debían reacomodarse según una sensación de un mundo fragmentado. Por esta vía se abre la puerta al *primitivismo*, y una estética antropológica busca formularse para investigar y explorar un desconocido cultural; el objeto de la realidad quedó revelado por el objeto primitivo. Los surrealistas se enfocaron en lo exótico esforzándose por crear un espacio cultural y distanciamiento entre el objeto ya conocido y el artefacto misterioso y maravilloso. El *ready-made* se encuentra en el artefacto exótico que ya comporta lo misterioso y maravilloso. Sin embargo, una antropología estética no repite los pasos de la ley etnográfica encausada en la investigación científica de poblaciones humanas, porque su fin se consigue en la redefinición de materiales culturales para desplegar la línea narrativa del descubrimiento artístico. Eso que esconde el objeto y que carga con todo el significado de alteridad cultural, y por ende con toda la extrañeza de su trasfondo. Hallamos un recordatorio útil de aquella relevancia en la que participa una estética antropológica y la etnografía en el Museo de París que solía servir a los intereses del arte europeo en exclusión del arte *primitivo*. Para sostener mi argumento, véase cómo Jean Guiffrey, curador de cuadros en el Museo de Louvre por los años de 1920, era lo suficientemente ignorante para preguntarse de manera sarcástica si resultara "paradójico comparar los barruntos de civilizaciones que se han mantenido en su infancia [...] con las obras

[39] J. Clifford, *op. cit.*, p. 542.

más perfectas del genio humano".[40] El Louvre a veces sostenía una actitud colonial retrógrada, argumentando si estas manifestaciones alcanzaban las demandas estéticas para obras de arte aceptables para su nivel de exigencia. Había una estructura cultural que definía la estética como lo ya conocido; los surrealistas, por otro lado, invocaban lo exótico como bastión contra un conservadurismo de derecha fincado en la estética como orden y belleza; o sea, el objeto *primitivo* y exótico impregnado con un aura mágica y rituales paganos. Subsisten varios elementos que deben cuestionarse, como lo primitivo, exótico y otros, que no explican la cultura porque simplifican la otredad, creando un contexto cultural apoyado en impresiones que excluyen la vasta complejidad de un grupo dado, que pudiera estar empleando instrumentos simbólicos, mágicos y rituales en respuesta a una variedad de propósitos. Otro problema con el recurso exótico es que la otredad se convierte en un espectáculo cultural arreglado explícitamente como entretenimiento para atraer la atención. "Main première" es uno entre varios textos de Breton donde se encarna la mirada "primitiva" y se lanza para decir "el ojo desprevenido, quiero decir no instruido para lo que verá, pero incorrupto por 'una manera de mirar' que en Occidente, se ha impartido por siglos, paseará por la corteza pintada frente a sí [que proviene] de la Tierra distante de Arnhem".[41] Este bosquejo en sí ya se adorna con un estilo excitante y legendario. Dos elementos coinciden en el *teatro exótico* para participar en este discurso, el ojo incorrupto y el deseo por un lugar prístino. Lo *primitivo* se interpreta "como [aquellos] gobernados por afectos más elementales que los nuestros".[42] Los afectos no sólo se ubican en lo *primitivo* e impoluto, además percibe Australia como un lugar perdido, donde lo edénico concluye en una figura de síntesis: "la

[40] Jean Guiffrey, *apud* Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, p. 34.
[41] A. Breton, "Main prèmiere", p. 32.
[42] *Idem*.

reconciliación entre hombre y naturaleza es posible".[43] Aunque lo anterior resulte sospechoso, Breton, Leiris, Peret, Métraux y otros pudieron descubrir la diversidad de la Razón, no como reducto occidental sino como desarrollo de múltiples estructuras de razón en diferentes culturas. De acuerdo con los alegatos de Clifford en la publicación vanguardista *Documents*, editada por Georges Bataille y acompañado de los artistas e intelectuales disidentes como Robert Desnos, Leiris, Artaud y Raymond Queneau quienes abandonaron al grupo surrealista, inició una investigación alterna. La etnografía, según Clifford tomaba una definición distinta a la que brindaba la academia contemporánea. En *Documents* revelaba una intención política visible y operaba como crítica cultural subversiva. La *ethnographie* "denotaba un cuestionamiento radical de las normas y una apelación a lo exótico, lo paradójico, lo *insolite* (insólito, extraño)".[44] Desde nuestra perspectiva lo *inusual* y lo *extraño* se asocian a un espectáculo cultural que ya indicábamos cuando cuestionamos lo exótico; bajo el mismo índice notamos una empatía cercana entre la etnografía y el surrealismo. Cuando Carl Einstein exploró esta nueva variante del *primitivismo* —como sabemos fue con el cubismo que se introdujo el arte africano al marco de las propias experimentaciones estéticas—, fue uno de los pioneros en cuestionar las actitudes racistas hacia el arte. Durante la época esta aproximación, ante lo que podemos denominar como *etnografía mental* hurgando la otredad para revelar lo mitológico, lo arcaico y lo totémico en la mente *salvaje*. El concepto de lo totémico en Carl Einstein explica una psicología mitológica "basta recordar que los atuendos-máscara que incitan a la identificación con animales y ancestros, etc.".[45] Caemos en un terreno problemático porque de nuevo la otredad se coloca tras la vitrina del museo, la cultura se empaqueta en un bulto elegante para separar lo que no pertenece a lo europeo, occidental, etc. en el espacio de la diferencia

[43] *Ibid*., p. 33.
[44] J. Clifford, *op. cit*., p. 548.
[45] Carl Einstein, *apud* J. Clifford, *op. cit*., p. 549.

exótica y el propio objeto se describe como unidad homogénea, y anulando con el mismo gesto las enormes diferencias entre las culturas. Mi impresión es que el interés que se despertó en las vanguardias para apropiarse de la otredad provino de una necesidad profunda por entrar en contacto con el cuerpo y al encuentro con una *pureza*; o sea, un cuerpo edénico más cercano a la naturaleza y los animales, y menos restringido por la piel concreta que separa la carne de su entorno. En una conversación que sostuve con mi hijo Daniel, quiso comunicarme una idea que le daba vueltas en la cabeza, para él el crítico de arte, define el arte con el fin de apropiárselo; esta idea me parece muy sugerente porque muestra una serie de operaciones que se han venido trabajando a lo largo de este escrito. Aunque Clifford advierte que "el etnógrafo surrealista, a diferencia del crítico de arte típico o antropólogo de la época, se deleita con impurezas y sincretismos inquietantes".[46] Lo que más impresiona es que Carl Einstein desvía su atención no al "objeto primitivo" *per se* sino al "primitivismo" de Masson, en su "André Masson, étude ethnologique". De nueva cuenta recorremos las emociones de convertirnos en el otro exótico. André Breton también brinda su propia versión del sujeto exótico pero sin el sesgo racista que muchos imprimen al primitivismo.

Habiendo perdido menos su *carga mágica* [que otros] lo cual justifica su existencia, son desde nuestro punto de vista, los productos de la actividad de un grupo étnico que subsiste diseminado, [y son conocidos] en su totalidad, bajo el nombre impropio de *gente primitiva* y los cuales sería más apropiado denominar *salvajes* si el término, no hubiera tomado un sentido peyorativo. Es más bien que los ancianos bajo la presión de las razas jóvenes [dotadas] con la fuerza de establecer una nueva modalidad de vida que implicaba evolución continua, fueron conducidos a la frontera de los continentes, y confinados en los rincones mas inhóspitos de la tierra. Con recursos precarios que no podían demandar más que cacería, pesca insuficiente y recursos culturales rudimentarios,

[46] J. Clifford, *op. cit*., p. 549.

ofrecen un contraste con el lujo de su arte, donde cada grupo considerado elabora su estilo propio.[47] Imposible pasar por alto que Breton era muy perceptivo, aunque si cae en un escenario melodramático de lo arcaico/civilizado, y queda *pasmado* por el nivel artístico de lo que en otras condiciones esta gente muestra su subdesarrollo. Dentro de la mente del coleccionista, una persona cataloga los objetos en un contexto particular como *narrador cultural*, la dificultad nos asalta cuando el individuo compone o descompone el discurso cultural que resulta ajeno a su visión de mundo, a menos que tratemos con una redefinición que resulta de la narrativa irónica en una distribución de objetos. Clifford reseña una extraña museografía que expone una distribución narrativa y *collage* irónico. "Un arreglo apropiado de símbolos culturales y artefactos que se coloca constantemente en duda: El arte de altura se combina con ampliaciones espantosas de dedos gordos, artesanía folk [...] instalaciones de Hollywood; máscaras de carnaval africanas, melanesias, precolombinas y francesas...".[48] La instalación *collage* parece fomentar la posibilidad de romper con la barrera ilusoria entre el *nosotros* y el *otro* advirtiendo que la disposición de la alteridad como algo *por fuera* de nuestra cultura tal como la Alta Cultura estableció su distancia de la cultura popular; cuando rige la clasificación de otra cultura a menudo queda en el olvido que la cultura que vivimos puede producir su propia mezcla inesperada de símbolos culturales.

Tratamos anteriormente la necesidad de implicar al cuerpo, cuando se asociaba directamente el sentido sagrado. La práctica chamánica de extracción de objetos malignos del cuerpo de una persona enferma se practica en varias culturas. Entre los rarámuris, que habitan en el estado mexicano de Chihuahua, los curanderos no limitan el uso del potente cacto alucinógeno del peyote, para propósitos mágicos, sino también succionan una variedad de animales y plantas del interior de los cuerpos de sus pacientes valiéndose de cañas huecas, luego escupen semillas,

[47] A. Breton, *L'Art magique*, p. 28.
[48] J. Clifford, *op. cit.*, p. 551.

lombrices y sangre en pequeños recipientes que son sostenidos por el asistente del curandero.[49] El tabú y la trasgresión parecen impregnar el concepto de objetos sagrados en las vanguardias, ya que el secreto del objeto lo carga de poder. Taussig destaca cómo la muerte y el desmembramiento se integran a la hierática.[50] En la fragmentación del poema modernista, la pintura o fotografía, entre otras cosas se someten al desmembramiento metafórico.

Recudiendo al tema de las muñecas, en San Pablito, los otomíes que habitan la región montañosa de Puebla en México, emplea el *amate*, una corteza particular, que se lava y trata con cal para elaborar papel, algunas veces se emplea con propósitos curativos y otras para realizar prácticas de magia negra. El papel se recorta en distintas formas de figuras que encarnan espíritus vegetales y animales. Interesa señalar cómo la hierática de estas figurillas de papel puede compararse con la narrativa estética de Marcel Duchamp quien nos despliega el rango de significados en "La Mariѐe mise à nue par ses célibataires, même" durante una entrevista que sostuvo con Jean Shuster.

"—¿Es el componente del soltero un elemento importante para su vida mental?

—De ninguna manera. Sólo se trató de disponer una oposición directa al tema de la novia, que se me insinuó, supongo por las ferias itinerantes de la época, o los maniquíes, que simulaban personajes nupciales, ofreciéndose a una decapitación gracias a la destreza de los que arrojaban bolas. Lo que mejor sintetiza la idea del soltero es sin duda el uniforme. Lo que imparte un [porte] masculino. Del que [deriva] la librea de los enterradores".[51]

Lo que sostenemos es que en el modernismo de vanguardia lo sagrado se intercambia por una forma narrativa que penetra en lo maravilloso y misterioso, para desplegar la otredad ficcional de la máquina.

[49] Lilian Schefler, *Magia y brujería en México*.

[50] Michael Taussig, *Walter Benjamin's Grave*, p. 170.

[51] M. Duchamp, *apud* Jean Schuster, "Marcel Duchamp, vite", pp. 143-144.

Mientras que las figurillas de *amate* encarnan lo sobrenatural en espíritus de plantas y animales para desencadenar la energía mágica. Las máquinas estéticas y mágicas no pueden coincidir. Una comprensión más cercana de la máquina de Duchamp se hace disponible en sus anotaciones: "La novia tiene en la base, un tanque de gasolina amorosa (o poder tímido)". Según el artista se "distribuye a los débiles cilindros".[52] Resultando una narrativa híbrida que asocia la máquina a ciertas emociones convencionales, apuntando hacia un contexto irónico para su artefacto, pero también provocando un desplazamiento radical de la máquina a la ecología narrativa. La máquina quebranta lo que Marx entendía por su metáfora del fetiche, o aquel diálogo entablado entre personas y cosas, a través de los operadores simbólicos de la máquina narrativa.

Hemos aprovechado tanto la temática del fetiche como la de la reliquia para indagar ciertos usos metafóricos del cuerpo en las muñecas de Mme. Ska, el operador simbólico juega un papel notable en diferentes narrativas, sin embargo, Guy Selz le asigna un color político, ya que la toma como pretexto para borrar la identidad viva de Mme. Ska a favor de la construcción de un personaje narrativo. Esto contribuye en colocar a Mme. Ska en una mitología donde la literatura es el medio para que se convierta en *alguien*. Las muñecas de Bellmer también se incorporan a nuestro relato, no sólo para enfrentarlas a las creaciones de Mme. Ska, sino para hacer sobresalir la diferencia entre la extrañeza corporal en sus muñecas y la figura de las contorsionistas, las distorsiones en las muñecas de Bellmer, e insistir sobre la estrategia que hace mito del cuerpo femenino como fetiche masculino. La etapa siguiente establece contrastes entre el personaje mágico y ficcional del Loplop de Max Ernst y la manera en que los animales totémicos se tratan en distintos escenarios culturales. Lo exótico jugó un papel importante en el surrealismo; lo que dilucida el énfasis que se le prestó al objeto *primitivo* como una suerte de magneto fetiche y reliquia, desarrollando una cercanía entre surrealismo y antropología. Nuestro último motivo remite a "La Marièe mise à nue par ses Célibataires,

[52] Duchamp,"Marièe", p. 62.

même" de Duchamp para sugerir un discernimiento sobre la noción de lo sacro y cómo lo alteró la vanguardia del modernismo para construirlo como una forma narrativa. Objeto espectral.

Con el escrito *Objeto Improbable* Gherasin Luca introduce el surrealismo rumano en el ámbito del surrealismo francés y saca del anonimato un movimiento artístico que hubiera pasado al silencio y al olvido. Respecto a la visión de Gherasin Luca sobre la cosa en términos surrealistas declara "el objeto ofrecido no tiene una relación cualitativa con el regalo de la sociedad actual. El regalo es el objeto que se ofrece después de haber sido desprovisto de todos sus atributos eróticos objetivos".[53] En un mundo saturado de cosas es poco probable que encontremos un objeto realmente significativo; el entorno nos condiciona en una carrera "voraz" por poseer cada vez más objetos; a veces bajo el supuesto que debemos conocer sus funciones ocultas; ese ocultismo es sólo un efecto de la comercialización; entramos en un círculo de acumulación y cementerios de desechos. Lo que afirma Gherasin es la completa desactivación del regalo, que entra en una línea de uniformidad e indiferenciación que lo despoja del significado de dar y de su posible significado real para la persona que da y aquella que recibe. El sentido único del objeto erótico es que estamos ante una entidad viva capaz de afectarnos, y que impugna al regalo como entidad uniforme que crea una conducta previsible y que limita el deseo. En discrepancia a lo anterior el *objeto ofrecido* habita escenarios oníricos, y su afiliación está en el azar objetivo; Breton lo presenta como ese azar cuya forma de manifestación está en la necesidad exterior que se encamina al interior del inconsciente humano. Su lado objetivo es visible al momento que el deseo se proyecta en un objeto.[54] Las correrías de Luca me hacen recordar al *flâneur* y su propósito de encontrar lo que el azar disponga. En su visita a los anticuarios atisba en un estante una muñeca pero en el momento no captura su atención,

[53] Gherasim Luca, *Le vampire passif. Avec une introduction sur L'Objet objectivement offert*, pp. 11-12.
[54] A. Breton, *apud* J. Chénieux-Gudron, *op. cit.*, pp. 111-112.

transcurren varias semanas y la muñeca parece obsesionarlo, decide regresar a la tienda y adquirirla; trabaja con una especie de *collage* y en la región genital le pega otra cabeza de muñeca. Dedica su creación a *Nadja*, la singular mujer y protagonista de la novela de Breton. Luca concentra su narrativa en ese personaje y nos enteramos que entabla una relación con el fetiche que ha creado tanto en la narrativa como en su construcción. Su fetiche y otros objetos se acompañan de una leyenda en la que relata que hay una distancia de un millar de años entre cada entidad que fabrica, los inventa y los separa de toda noción de regalo como cosa que uniforma la conducta y el deseo, "los descubro al mismo tiempo, los entierro y desentierro al mismo tiempo, en la escala delirante del espacio y del tiempo del deseo, somos fósiles vivientes, como la mano en una placa radiológica".[55] En la manera en que escribe y fabrica estas cosas hay un descenso a las partes más arcaicas de su ser y su deseo. Esta parte de su manuscrito se destina a "El objeto ofrecido objetivamente".

El azar objetivo es el evento del encuentro de esa cosa que desencadena una serie de imágenes oníricas y la participación del deseo erótico que modifica a la muñeca; el deseo crea una entidad objetiva qué sólo aparece como fantasma hasta que logra materializarse.

El resto del manuscrito se intitula "El vampiro pasivo" e inicia con la experiencia espectral "…te sueño porque sueño en mí, fijo hipnóticamente el diamante que contienes, antes de adormecerme, antes de adormecerte, nos atravesamos recíprocamente como dos fantasmas en una sala de mármol donde los retratos de los ancestros figuran en tamaño natural, el retrato de un caballero medioeval al lado del retrato de una silla".[56] Este texto me hace pensar que el autor nos va a narrar una de esas historias góticas, pero lo que ocurre realmente es que estamos participando en la construcción del fetiche. Hay un proceso de contaminación en el que un sueño entra en el de otra persona, luego los

[55] G. Luca, *op. cit*., p. 49.
[56] *Ibid*., p. 61.

personajes oníricos se atraviesan recíprocamente. El procedimiento me invita a percibir la constitución subjetiva de las imágenes. Acontece un desplazamiento entre objetos y cuerpos; el objeto surreal expone sus características a través de estas estrategias de interpenetración entre objeto y cuerpo subjetivo, una vez dentro de los parajes del sueño se rompe la materialidad del sujeto y la naturaleza de materia inerte de los objetos. La narrativa extiende estos temas para figurar a los humanos como sombras, bajo este lente las personas y los objetos del entorno "no son más que osamenta de las sombras, sombras de sombras, porque no mueren…".[57] Gherasim Luca fabrica esta insólita pieza narrativa de sombras con esqueletos y las cosas recorren el hilo narrativo de la interpenetración que hace explícita la necesidad de dar forma palpable a lo que carece de materialidad. El autor retrocede en su narrativa para informarnos que sigue contemplando a sus fantasmas y su "placer consiste en confundir la silla con el caballero medioeval".[58] La sustancia narrativa se torna acuosa pues todo es susceptible de disolverse, el caballero en la silla o viceversa. Entramos en los dominios de lo gótico, cuyo cuerpo temático estaba empapado de lo horrífico, con el sentimiento de una alteridad amenazante, esa composición hecha con nuestros propios rostros, los que solemos ocultar. Desfilan en esos relatos asesinatos, amores atormentados, pasajes subterráneos saturados de perversidad y pululan por esos lares los espectros. Sin mencionar esos referentes pero aprovechando nuestra memoria narrativa de aquellas lecturas, Luca nos presenta con su personaje gótico "entre los espejos que no me reflejan, entre las miradas que no me espían, que no me disecan […] el cuello blanco que se descubre a la luna ofreciéndose a la respiración fría [como dos estiletes] de vampiro".[59] Como lectores nos encontramos atrapados por un narrador que nos sume en un trance hipnótico. "Descendemos por los escalones […] perdámonos por los largos corredores, por las cloacas

[57] *Idem*.
[58] *Idem*.
[59] *Ibid*., p. 62.

lejanas como un río visto de abajo hacia arriba, marchemos delicadamente para no borrar el polvo de las rocas".[60] Es un texto que podemos escuchar si cerramos los ojos y que nos propone interactuar con el mismo de manera íntima y cercana. Este recorrido lo hace un ser etéreo quien no deja huella alguna, así se mantiene intacto el escenario onírico, nada debe perturbarse en estas frágiles ecologías. "En el mundo de apariciones, las sombras están en la carne, pueden ser amadas y fotografiadas como fenómenos de desdoblamiento mediumístico".[61] Muy a propósito reflexiona que "los surrealistas lograron salir del drama que separa al soñador del sueño…".[62] Luca se nutre del apoyo creativo del grupo, quienes hacían sus diseños a partir del sueño, en parte por la naturaleza arbitraria que lo caracteriza; funciona como subversión de las imágenes que constituyen nuestros imaginarios. Luca integra la idea de una proyección del inconsciente. Para ilustrar su idea emplea la célebre imagen de Lautréamont en sus *Cantos de Maldoror* "el encuentro fortuito en la mesa de desecación". La frase completa es: "El encuentro fortuito en la mesa de desecación entre un paraguas y una máquina de coser". Con este *ready-made* poético le surge la imagen de una cabellera oculta bajo la blusa de una mujer a quien observa frente al metro de Trocadéro en París. El autor se ocupa con un soliloquio e interpela ¿por qué colocar la sombra sólida de esa mujer sobre la mesa de desecación como a los pies de la mujer más magnifica?[63] El empleo que hacía Breton de la frase de Lautréamont era para explicar la dislocación surrealista. Para Luca la proyección del inconsciente provoca esa dislocación que acompaña al objeto surrealista.

El narrador aprovecha el motivo gótico recurrente: "quien cierra los ojos, activo como los vampiros, y los abro al interior, pasivo como los

[60] *Idem*.
[61] *Ibid*., p. 63.
[62] *Ibid*., p. 67.
[63] *Ibid*., p. 69.

vampiros".[64] La mirada externa anuncia la actividad del personaje, mientras que la interior conduce a un estado contemplativo. El vampiro es un intermediario, devora un piano, fusila una silla, aspira una escalera; el acto de intermediación sobreviene cuando el personaje interviene en los objetos por actos de dislocación en un mundo que existe en la naturaleza arbitraria del vampiro. El narrador está completamente cautivado por la imagen de Lautréamont, y en ese contexto describe una mesa cercana a una ventana que deja pasar entre las cortinas el rayo de la luna, para revelar al vampiro, sus labios están pegados al cuello "desnudado como un pájaro, que ahora semeja a un flautista quien ejecuta sobre instrumentos vivientes la pulsación de la sangre".[65] El vampiro siempre logra sugerirnos una dimensión erótica y depredadora. En este caso la dislocación del cuello en pájaro y luego el vampiro sometido a la transformación del flautista trazan los pasos para que se dé la intermediación. Cada uno de los motivos que encontramos al paso son disparadores de estímulos físicos y mentales. Este acontecimiento narrativo aparece cuando se atenta contra el significado y se deforman las funciones sensoriales para que como lectores y lectoras descubramos el objeto maravilloso. El flautista vampírico sorbe la sangre y el narrador atraviesa por una experiencia de delectación "y la retiene en la boca para perfumar su nariz, para embriagar su aliento".[66] En nuestra memoria *gótica* recordemos que el vampiro o vampira infecta a la víctima con la enfermedad sobrenatural propia de esos seres. Tras distintas invocaciones satánicas, el autor intercala una señal sobre los objetos ofrecidos que presenta en la primera parte del escrito. "La naturaleza de las flores ofrecidas [...] que cambian en la vitrina según la estación...". Y prosigue en estos términos "los brazos cargados con flores artificiales de los amantes artificiales se depositan a los pies de la mujer amada, para

[64] *Ibid*., p. 70.
[65] *Ibid*., p. 74.
[66] *Idem*., p. 74.

que la sociedad artificial en la que vivimos pueda prolongar su agonía".[67] Cada cosa conserva su propia simbología y carga política para mantener las fuerzas de las convenciones en su lugar. Ante el efecto adormecedor de este escenario vaciado de todo sentido vivo que usan vendedores y compradores de símbolos hay un ofrecimiento que se levanta como gesto de resistencia. El narrador reúne los elementos para celebrar una flora fantástica "virgen y demente, imagen fiel de una fuerza terrible del fondo de nuestro ser". Es la pugna del imaginario contra la permanencia de símbolos muertos, para ello nos aventuramos al mundo inconsciente hermanado con un mundo fantástico. Su ofrecimiento consiste en una planta carnívora diez veces más alta que el hombre, que envío a mi bien amada y que retorna al día siguiente con los pétalos un poco más pesados y las hojas más rojas".[68] Por intermediación del objeto ofrecido ocurre una prolongación vampírica que hace de la planta el tropo para su personaje gótico.

Para comentar algo sobre el objeto hay que incursionar en esas realidades ocultas que son entidades o cuerpos con cualidades mágicas, pero asimismo están cargados con atributos antiéticos, lo que significa que a menudo son objetos ofensivos. Son objetos narrativos cuya fuerza provocadora desata su intensidad poética para ayudar a una liberación corporal. Gherasim Luca enfiló muchas de sus pesquisas creativas en *Le vampire passif*, el repertorio de objetos que encontramos entre estas páginas es causante de estímulos eróticos surreales. Estos dispositivos eróticos toman la naturaleza de lo que Breton descubre en sus sueños, o sea el depósito de objetos oníricos; estos artefactos están colocados a gran proximidad con las energías inherentes al objeto poético erótico, producto de aquellos encuentros con lo azaroso.

El imaginario fetichista de Luca se desarrolla en su escrito a través de los principales actores que son su repertorio de objetos. En la lectura y momentánea apropiación de *Le vampire passif* —que es un libro-obje-

[67] *Ibid*., p. 86.
[68] *Ibid*., p. 87.

to, por su materialización imaginaria— se libera el universo de las cosas de su mutismo para dotarlas de una o varias voces narradoras. Lo que vislumbramos al constatar que las narraciones tejen una línea de comunicación entre el ser y el objeto. Damos testimonio a un *objeto sensible*. De modo que se evidencian "el azar, el deseo, la magia [...] como trueque de objetos en que se devela su poder, tanto para activar deseos como para ejecutar su propia hechicería oculta".[69] De tal suerte que en los trabajos de Luca hay esos ecos de un neoprimitivismo mágico y ritual tan intenso que cautiva la atención de los surrealistas, así como de Bataille.

El objeto *objetivamente ofrecido* establece su espacio narrativo en un *inconsciente colectivo* que al mismo tiempo enhebra una serie de relaciones entre miembros de una comunidad que se comunica mediante los sueños. Ese *objeto objetivamente ofrecido* provoca una serie de relaciones entre individuos y actúa como intermediario para propiciar ese inconsciente colectivo.[70] Estos entes no sólo mueven los deseos, también están ligados a lo maravilloso. Cada uno de estos factores son puertas que conducen a deseos que nos eran conocidos o bien resultan desconocidos y misteriosos. Luca anota estas experiencias "cuando miro un objeto veo un espejo que me mira [...] todos los objetos que me rodean son cristales que devuelven al infinito sus imágenes, a veces la mía en la que los huesos palpitan bajo su piel transparente".[71] Esos objetos conservan una identidad sobrenatural; como en su sentido conocido el fetiche que posee una fuerza vital es en el fondo la residencia para un erotismo. Cuando reunimos las características del fetiche en Luca, así como en otros artistas cobra forma el fetiche poético; como tal, refiere una serie de sucesos que advienen como procesos de un

[69] Krzysztof Fijalkowski, "From Sorcery to Silence: The Objects of Gherasim Luca", p. 627.
[70] *Idem*. El término lo emplea Jung en 1916 para aludir a un material que se encuentra en los sueños y fantasías representando símbolos y motivos mitológicos y que posteriormente identificó como imágenes primordiales o arquetipos.
[71] *Ibid.*, p. 629.

deseo compartido y que manifiesta una expresión poética. El fetiche poético es una abstracción que se hace visible a través del objeto.

Ilustro esta idea con las siguientes palabras "un proceso mágico de la comunicación entre el yo y el uno mismo que nos da la posibilidad de movernos más libremente en el mundo de las apariciones, más próximas a nosotros mismos, negando la realidad-obstáculo por el simple abrazo de una sombra".[72] El fetiche poético existe como intermediario entre mundos espectrales porque sólo resultan visibles como entidades mentales. Luca le comunica al fetiche una energía satánica porque "evocan un impacto entre el poeta y la poesía".[73] Estos artefactos se exhiben como constructos poéticos. El contacto entre la poesía y el objeto crean una articulación de elementos mentales o entidades mentales, como las denominamos, pero la finalidad es la de librarnos de la celda en la que secuestramos al artefacto y la cárcel en la que nosotros mismos tenemos secuestrada nuestra vida imaginativa y erótica.

Este escrito está articulado por varios discursos, como el político, el poético, el narrativo, el objeto narrativo y el escultórico resultan en una prosa polifásica que cierra con una invocación fetichista con ese humano "que adora su propio terror"[74] y la fecha en que se da por concluido el texto es el 18 de noviembre de 1941.

[72] *Ibid.*, p. 630.
[73] *Ibid.*, p. 634.
[74] G. Luca, *op. cit.*, p. 118.

VII
EN EL LUGAR OCULTO DE LAS VISIONES

Cómo puede uno tratar la controversia de políticas artísticas entre Breton y Dalí. Este asunto me lleva a explorar una pugna entre visiones del arte. Mientras exista una constancia de un desarrollo del mundo fantasmal por Breton que desemboca en importantes formulaciones sobre el surrealismo; Dalí presenta una serie de actos que terminan por representar un materialismo pictórico que lo conduce al *trompe-l'oeil*, que según lo califica Marcel Jean, resulta "glorificado por sí mismo y considerado como razón suficiente para su existencia en el lienzo, de imágenes heteróclitas y hasta sin sentido…".[1] De tal modo se ofrece un surrealismo obvio para quienes anhelaban una versión simplificada del mismo.

Breton hace intervenir al automatismo para ubicar al surrealismo, éste alude a un fenómeno de escritura ideado para construir el modelo interior del acto creativo, para el autor tiene tal relevancia que define al surrealismo como "automatismo psíquico puro"; es también la "clave en la solución de todas las contradicciones en la vida humana". Lo cual me sugiere una suerte de existencialismo de la psique. A ello habrá de incluirse el azar objetivo "en la solución antinómica que abruma al hombre (sic) en una reconciliación de los fines del hombre […] y la naturaleza".[2] Esto nos conduce a pensar que entre los instrumentos de creación ligados al automatismo figuran el azar objetivo y la *beauté convulsive* o belleza convulsiva, estos recursos propician una comunicación y un trabajo con los enigmas del inconsciente. Breton buscaba evitar el término de la estética o cualquier aproximación a este ámbito; porque lo que se defiende en la misma se ha puesto en jaque y también reglamenta el acto creativo.

[1] Marcel Jean, "Views on Surrealist Art", p. 7.
[2] Ramona Fotiade, "The Surrealist Message", p. 1.

El automatismo psíquico, finalmente ubicaría a un lector interno que en sus sumersiones a su profundidad podía modificar su propia existencia. El surrealismo optaba por una convulsión psíquica y en consecuencia provocar el rompimiento con las convenciones de una realidad arruinada por éstas. Al crear una incisión en la anatomía de los enunciados brotaban los poderes silenciados. Una instancia que destaca es el azar objetivo que cautivó la curiosidad de Breton, según Fotiade "indirectamente se asociaba al asunto del 'azar' artístico y poético, correlacionando entre formas dadas, contenidos nuevos y singulares".[3] La realidad es obligada a transitar por un proceso de distorsión pues poetas y pintoras hacen coincidir un repertorio de realidades en conflicto con sus temáticas convencionales, provocando la liberación de procesos internos que terminaban modificando la percepción de la realidad. El automatismo hacía funcionar un antídoto contra la realidad y a la perfección o como encontramos en la novela *Nadja* de Breton "Puede ser que la vida sea descifrada como un criptograma".[4] La vida entra en el artefacto del automatismo porque es parte de una subjetividad que se lee a través del criptograma. *Nadja* nos conduce al encuentro con los aspectos ocultos de la vida y no la banalidad de lo previsible tan caro para la realidad burguesa. El automatismo está asociado al surrealismo por su intervención en las figuras de la contradicción, así como la evaluación poética del mundo; son las estructuras convencionales que se comprometen por acción de esta escritura o bien como lo asienta Breton en el *pensée parlée* o pensamiento hablado. Según los comentarios de Paul Ricœur al emprender la revisión entre Hegel y Freud, encuentra en el deseo inconsciente una dialéctica incrustada; "si el deseo es innombrable, se revira desde un principio hacia el lenguaje que desea ser expresado, que está en la potencia del habla".[5] Bajo esta formulación es que el automatismo le da la palabra al deseo que es lo otro de aquello que muchas veces se

[3] *Ibid.*, p. 3.
[4] Breton, *Nadja,* en *Oeuvres Complètes*, tomo II, p. 716.
[5] R. Fotiade, *op. cit.*, p. 5.

quiere o permite decir; ese otro de nuestro enunciado que reprimimos por convenciones sociales. El automatismo presenta esa ventana a la manifestación irrestricta del deseo. Hay que agregar un automatismo visual, en el cual la vista de la creadora o creador de imágenes tiene acceso al lado oculto de la imagen, a sus características menos evidentes y más cercanas al mundo autónomo de lo maravilloso. Y lo encuentro autónomo en el sentido que gestiona su propio espacio para ser visitado, explorado e inventado; un sitio que procura la *inspiración visionaria*. El automatismo visionario está próximo al *collage* entre una realidad y los elementos desconocidos de su otredad. Elza Adamowicz adelanta que "En contraste al acto más pasivo de una voz introspectiva que define al automatismo, el *collage* es una acción más violenta y deliberada hacia la realidad, tanto como un gesto subversivo, un juego cosmogónico, '*le jeu de patience de la creation*' o juego de solitario de la creación, como calificó Breton los *collages* de Max Ernst".[6] La propuesta automatista es nuestra llave maestra para abrirnos a la corriente irracional del pensamiento. Si el acto surrealista hace referencia a un estado de trance es para disimular un gesto irónico respecto a su propio acto vidente. En lugar de colocar siempre modelos de una realidad externa tanto en literatura como en pintura la artista favorece la condición que la posiciona en la atmósfera interna del ser para entrar en contacto con el lenguaje surreal del objeto. En *Nadja,* que se publica en 1928, la imagen poética de la belleza convulsiva cierra la novela con estas palabras: "La belleza será convulsiva, o no será". Para Breton el objeto surrealista tenía un carácter convulsivo "esta (belleza) se afirma en el reporte recíproco que liga al objeto considerado en su reposo y en su movimiento".[7] Bajo este indicio percibimos que la belleza convulsiva que desprende el objeto sucede cuando quien lo percibe recibe el impacto de una entidad viviente capaz de provocar el estremecimiento.

[6] A. Breton, *The power of language*, p. 83.

[7] En *L'Amour fou* en *Oeuvres Complètes* II, Breton nombra a Lautréamont como el representante de la poesía convulsiva. pp. 679-680.

Numerosos fenómenos del surrealismo escapan a la comprensión de los estetas, como es el caso de Charles E. Gauss, quien aventura este argumento. "A través de una confusión metafísica, y una lógica dudosa, una posición sicológica radical, el surrealismo se torna en una estructura sin sentido homicida creando una posición artificial de respetabilidad".[8] De entrada, el autor no alcanza a comprender que el espacio surreal no se preocupa por el *sinsentido* de la manera que le preocupa a él, sino que en el surrealismo se incorpora el sinsentido a una anatomía del objeto surreal. Esta anatomía acomoda lo ilógico, lo irracional y lo fantástico que se aglutinan al aplicar un testimonio caleidoscópico de la mirada introspectiva. En tanto a la "posición artificial de respetabilidad" más parece una angustia social que atormenta al autor que algo que pudiera *inquietar* a los surrealistas, muy indiferentes a las normas de respetabilidad. Con todo lo anterior llegamos a un pensamiento surreal que extiende un puente para alcanzar los dominios del inconsciente.

Abrimos otro rubro al explorar algunas anotaciones de Roger Caillois, un escritor francés que se interesó por varias áreas del conocimiento. Su inquietud era entre otros asuntos distinguir entre lo real y lo imaginario. Con ello nos introduce al mundo del mimetismo y la distinción entre un organismo y su entorno. Pone a nuestra consideración las maneras en que los animales adoptan apariencias amenazantes o engañosas para escapar a sus agresores imitando el color de la tierra, o un tronco para disimular su presencia. Una cierta mariposa nocturna esconde sus alas traseras, y si es amenazada expone en sus alas unos *ojos* y así asusta a sus predadores.[9] En este trasfondo meditemos sobre el objeto surreal como un proceso en que su contenido inconsciente atraviesa por procesos miméticos. En la obra 'Composition au papillon' (Composición a la mariposa) de Pablo Picasso (1932) éste realiza una representación de "una mariposa que en sí (posee una coloración) cremosa con marcas negras, dos pares de manchas como ojos y da la im-

[8] Charles E. Gauss, "The Theoretical Backgrounds of Surrealism", p. 42.
[9] Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia".

presión de haber aterrizado sobre la superficie del lienzo, una obra de arte [que se ubica] moderadamente camuflada".[10] En el cuadro de Picasso la mariposa parece camuflarse con la tela en un proceso mimético; el lienzo imita a la mariposa y ésta imita a la tela. Aclaramos que la superficie de la tela estaba cubierta por un esmalte color crema del mismo color que las alas de la mariposa. En estos relatos miméticos destaca el mimetismo vegetal de Max Ernst, o sea el uso de texturas que al frotarse con un lápiz sobre el lienzo trasladan la naturaleza al cuadro en forma de intricadas texturas que provienen de trozos de la corteza de los árboles, o las innervaciones de las plantas. Caillois se refería al *instinto de renunciación* o sea la desaparición del sujeto en su entorno;[11] la virtual desaparición del sujeto en su entorno sugiere un mimetismo onírico donde los soñadores o soñadoras desaparecemos en el espacio del sueño, nuestra identidad a menudo es irreconocible. En su presentación Caillois menciona a Dalí, "entre esos hombres invisibles, mujeres durmientes, caballos y leones son menos expresiones de ambigüedades paranoicas 'plurívocas' que asimilaciones miméticas de lo animado a lo inanimado".[12] Dalí introduce un relato mimético, se basa en un insecto que tiene una semejanza muy singular a una hoja de árbol. "Orgulloso, engreído, embelesado, con mi descubrimiento, lo uso como propósito para mi mistificación". Afirmaba que había adquirido la habilidad de animar lo inanimado. "Arrancaba hojas de las plantas y las substituía por mi insecto-hoja, la hoja por un acto de prestidigitación [se animaba] al colocarla sobre la mesa del comedor, golpeaba fuerte con una piedra que presentaba como un objeto dotado de virtudes mágicas que restauraba la vida a la hoja".[13] Algunos problemas visuales también se vinculan a ese mimetismo. Dalí indicaba cómo veía en el insecto que semejaba una hoja

[10] D. Lomas, "Sorcers: Mimicry, Magic and Hysteria" p. 368.
[11] *Ibid.*, p. 369.
[12] Caillois, *apud* Lomas, p. 374.
[13] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, p. 69.

el modo en que "se tornaba invisible por la semejanza y confusión establecida entre Figura y Fondo".[14]

Una discusión interesante sobre el enigma mimético se extiende al texto de Caillois y de Shepley en el cual se compromete la biología con la psicología justo al examinar algunos aspectos de la psicastenia (término ya en desuso) asociada a una dificultad con la función de la realidad. Entre las numerosas dolencias enumeradas, la persona sufre una tal obsesión por lo que la aflige que se ve imposibilitada para emprender otras acciones. A Caillois le atrae esta condición en el sentido que el espacio parece perseguir a la persona, la engloba y hasta llega a reemplazarla. Estas situaciones se asocian a "un proceso único de la *despersonalización por asimilación al espacio*". A ello incorpora la mimesis que se consigue en ciertas especies animales.[15] Como conclusión hay un fenómeno de asimilación al espacio y un declive en el sentimiento de personalidad y vida. Estas nociones pueden relacionarse con la desaparición de identidades en el espacio, tema que hemos visto en los motivos pictóricos de Max Ernst, otros surrealistas y Dalí. En estos relatos Caillois teje los asuntos de la psicastenia, del mimetismo, así como aquello que es atraído al espacio.

En cuanto a Breton el referente mimético sugiere la asimilación de la figura por el fondo, concibe su modelo poético como *lo uno dentro de lo otro*. Como nos informa Balakian la imagen es *contenida y conteniendo*. Esta autora toma el poema de "L'Union libre" de Breton "donde la belleza de la mujer y el poder que ejerce sobre él no sólo equivalen a paisajes naturales, sino que de hecho los contiene".[16] De acuerdo con Balakian el automatismo es suplantado por una poesía que de modo deliberado estudia asociaciones en su mente para compararlas con la naturaleza. La autora delibera que "Procedemos en la evolución de la poesía de Breton de la metáfora a la metonimia donde la parte sugiere

[14] Lomas, p. 374.

[15] R. Caillois, *op. cit.*, p. 16.

[16] A. Balakian, "From Poisson Soluble to Constellations: Breton's Trajectory for Surrealism", p. 9.

el todo, el microcosmo evoca el macrocosmo".[17] La revolución psíquica se desprende de lo que Breton reconoce como el acto de sobrepasar el divorcio irreparable entre acción y sueño. Es en *Vases Communicants* que hallamos esta afirmación. Las fuerzas contendientes en este conflicto poético enfrentan al mundo de la *realidad* y la acción que puede desatarse en el mundo onírico.

VII.1 Cuerpos Paranoicos

El imaginario corporal en Dalí ocupa un lugar especial en su discurso. Durante una visita a Italia realiza una descripción sobre la figura de San Sebastián: "En ciertas partes del cuerpo, las venas aparecían en la superficie de la piel bajo azules intensos que recordaban las tormentas de Patinir, describiendo curvas de dolorosa voluptuosidad en el coral rosado de la piel".[18] El cuerpo entra inmediatamente en un relato cromático y hace referencia a un estrato cultural pictórico, tal como si tuviera el propósito de pintar la figura al momento de describirla. En la estética de Dalí se anuncia una separación del surrealismo, señala que la gente sólo puede ver imágenes "estereotipo de las cosas, meras sombras vaciadas de toda expresión, espectros de cosas, y encuentran vulgar y normal todo lo que acostumbran mirar en el cotidiano, pese a lo maravilloso y milagroso que estas cosas pueden ser".[19] Agrega que la habilidad de mirar es la de inventar. Hay una coincidencia con el surrealismo en tanto exista una trasposición del subconsciente a la parte más libre del instinto. Francamente no alcanzo a entender la distancia que Dalí buscaba establecer cuando buena parte de los esfuerzos del surrealismo se orientaban hacia un combate contra esa indiferencia de la mirada. Respecto a la trasposición del subconsciente al instinto, entra en los efectos mismos que abarca el automatismo. Recordemos que Breton constata que el

[17] *Ibid.*, p. 56.
[18] Salvador Dalí, *The Paranoid-Critical Revolution. Writings 1927-1933*, p. 4.
[19] *Ibid.*, p. 16.

automatismo alude a un fenómeno de escritura ideado para construir el modelo interior del acto creativo, ese modelo que necesariamente surge del inconsciente y que es impelido por el instinto. De modo más sencillo ese automatismo que evita la intervención de la conciencia. Muchos detractores del surrealismo, entre los que estuvo Dalí intentaron distanciarse del movimiento para procurarse un dominio de absoluta autonomía en su creación. Algunos comentarios del autor me parecen como extensiones de como trabajó con las estructuras propuestas por el movimiento. Entre esos comentarios hay una postura respecto a un trabajo entre los materiales y su extensión al cuerpo en una creatividad causada por las sensaciones corporales. "Hoy nos enteramos de todo sobre los más leves accidentes inducidos por la naturaleza que puede causarnos un dolor más intenso, pero la conjuntivitis y fibras musculares se entrelazan delicadamente con las musculaturas del yeso".[20] Antes comentaba sobre la pintura flamenca y las vírgenes expuestas a un ritmo y una dirección dolorosa. Cuando el autor observa los cuadros entra en una relación física de dolor y ritmo con las figuras representadas, un histrionismo pictórico; también el yeso se incluye en una metaforización anatómica, de ello emerge una biología del objeto.

El atractivo que representaba el automatismo para Dalí era muy contundente cuando reflexionaba sobre la obra de Miró, como ilustra esta alusión a ese "instante breve en que la realidad del todo se aprehende en el momento en que la anterior, gracias a una inversión súbita, se nos presenta y se analiza como contraria a la imagen irreal estereotipo de la cual nuestra mente se constituye artificialmente, por tanto imprimiendo al todo con funciones cognitivas, falsificada y anulada por la razón poética y que sólo puede eludirse mediante la ausencia del control inteligente".[21] Para el autor la solución poética sólo puede fabricarse en la mente, hay un intento por descalificar esa razón poética. El texto nos

[20] *Ibid.*, p. 39.
[21] *Ibid.*, pp. 61-62.

conduce a un retorno al instinto y a los aspectos que desconocemos y que llegan a crear una cierta inquietud.

Hacemos notar que en estas épocas a principios del siglo pasado y dentro de un espíritu de resurgimiento en las artes, destaca una nomenclatura sometida a una revisión, de modo que la imaginación contrasta con una *imaginación* que la combate, o un arte que se apoyaba en ciertos preceptos imaginarios convencionales. El estilo de contrapuntos se nutre del choque de elementos incompatibles.

Pese a todas las negativas respecto a la condición poética, es en un momento de lucidez poética provocada por el automatismo donde el artista descubre un proceso de extrañamiento estratégico del cuerpo en esta configuración: "A menudo mi propio pulgar me sorprendía repentinamente como cosa rara, inquietante aun cuando me acostumbré a verlo aislado, asomándose por la paleta de colores" y agrega "ese medio violento por el que sometemos las cosas a su propia libertad".[22] Mediante un desmembramiento perceptual el cuerpo adopta una autonomía radical, sólo comparable a lo que podría ocurrir en una condición onírica. Bajo el influjo del automatismo Dalí encuentra en el acertijo "un carácter ejemplar del delicado proceso poético mediante el cual las cosas comunes repentinamente se tornan imposibles de reconocer y donde el enigma en el mundo inquietante de 'errores' ocupa un lugar majestuoso como siempre, bajo la realidad".[23] Distingo el rostro oculto del objeto que resulta invisible para la realidad.

La teoría de paranoia crítica que Dalí perfila está ubicada en "la posición moral del surrealismo". En un principio es un ataque a las convenciones de la familia, nación, religión; por extensión busca agredir el orden intelectual "en el proceso iniciado por la realidad, ésta puede condensarse en una voluntad violentamente paranoica que sistematiza la confusión; esa confusión, [tomada] como tabú en el pensamiento occidental, que estúpidamente concluye en una especulación vacua de

[22] *Ibid.*, p. 84.
[23] *Ibid.*, p. 105.

vanidad y tontería".[24] Cuando colocamos al pensamiento convencional frente a nosotros notamos que se parapeta detrás de una insistencia en el orden, es la *voluntad paranoica* la causante de una revolución mental al crear deliberadamente el estado de confusión. Hemos de enfatizar que la teoría paranoica incorpora una mirada irónica que emerge del sueño "en un sueño matamos a alguien muy apreciado para nosotros (y este sueño es bastante universal)".[25] Digamos que el sueño nos provoca con su propia amoralidad. Reconocemos en la revisión de este material un acerbo de descubrimientos introspectivos que van recogiéndose en las experiencias del sueño, las cuales desembocan en una nueva nomenclatura artística. El surrealismo es el dispositivo para inducir la confusión del espíritu. Interpone Dalí que la

> realidad del estado paranoico puede reconocerse […] por los psicólogos como una forma de enfermedad mental que consiste en organizar la realidad que utiliza para controlar una construcción imaginaria. El paranoico quien se imagina envenenado descubre en todo cuanto lo rodea, hasta los detalles más imperceptibles y sutiles, [como] preparación para su propia muerte.[26]

El método paranoico reúne elementos del diagnóstico psicológico con un tratamiento especial de la realidad. El resultado de esta modalidad del pensamiento revela la presencia de un dispositivo para manejar y moldear el mundo imaginario, este proceso conduce a la producción de imágenes con un alto potencial de intensidad; una *realidad intensificada*, una realidad capaz de provocar una situación de radical desconcierto.

En un escrito dedicado a Gala Éluard que se intitula "El asno putrefacto" introduce a *la moral* como personaje, misma que será "provocada

[24] *Ibid.*, p. 110.
[25] *Ibid.*, p. 112.
[26] *Idem.*

por una voluntad paranoica para sistematizar la confusión".[27] En este escrito reúne el automatismo *y otros* estados pasivos con el carácter paranoico. Durante esta etapa, tanto los surrealistas como Dalí —quien todavía pertenecía al grupo— emprenden juntos una guerra mental contra las formulaciones convencionales del pensamiento. En este rubro el autor insiste que a pesar de que ese carácter paranoico está asociado a la alucinación, emplea un material controlable y reconocible. El material se elije del mundo externo para obtener una idea obsesiva. La realidad interna enfrenta a la realidad externa para apropiarse de ella. Incorpora a sus reflexiones que el proceso paranoico propicia "la obtención de una imagen doble [...] la representación de un objeto que, sin modificación figurativa o anatómica, es al mismo tiempo la representación de un objeto absolutamente diferente, que en sí no muestra deformación o anormalidad que traicione un arreglo".[28] Bajo este tenor el objeto resulta en un producto mental que no ha sido manipulado ni adulterado; simultáneamente obtenemos un objeto híbrido compuesto por la doble naturaleza de una realidad externa y otra interna. Dalí ilustra esta premisa "con la imagen de un caballo que simultáneamente es la imagen de una mujer".[29] Este proceso puede multiplicarse al incorporar a la mujer la imagen de un león, así como muchas más. Al conjuntar estas notas cobra forma el papel de un escultor mental capaz de modificar la sustancia lábil de todas estas imágenes. En un retorno al mecanismo paranoico Dalí señala que surge un traumante simulacro respecto a la realidad como generador de múltiples imágenes, argumenta una imposibilidad de comparar ya que todo se relaciona. Algunas líneas más adelante el texto ilustra la temática de imágenes múltiples con la presencia de un asno en putrefacción "y aunque el asno presente un estado de horrible putrefacción, impregnado con moscas y hormigas, y como no es posible incorporar un significado a los distintos estados de la imagen a excepción

[27] *Ibid.*, p. 115.
[28] *Ibid.*, p. 116.
[29] *Idem.*

de la noción de tiempo, nada puede convencerme que la cruel putrefacción del asno sea otra cosa que el destello enceguecedor de nuevas joyas".[30] Este testimonio nos demuestra la anulación del significado y la brusca yuxtaposición de una imagen invocada desde el ámbito de la realidad interna. Mediante la participación en un evento escatológico llegamos a las joyas o esa revelación de un tesoro imaginario.

La intervención del automatismo durante la fabricación de las obras entra en el relato de lo psicoatmosférico anamórfico, que el autor ejemplifica con un juego perceptual en el que una persona describe en la oscuridad los objetos y adapta un pensamiento automatista durante su participación. Mientras tanto otros fabrican el objeto también en total oscuridad, guiándose sólo por el tacto. Las distintas partes del objeto se montan por diferentes creadores bajo el influjo del automatismo.[31] Me viene a la memoria ese juego surrealista sobre los procedimientos en la elaboración del cadáver exquisito, en el cual ningún participante conoce el contenido del dibujo que consiste en una figura sobre una hoja de papel que se comienza por la cabeza, ésta se dobla, la otra persona realiza el tronco, los brazos y las manos, garras, aletas o lo que se prefiera, dobla la hoja y la ultima persona finaliza el dibujo. También se puede jugar con el mismo procedimiento, pero escribiendo un texto. Dalí afirma que el objeto que han creado se encierra en una bola amorfa de hierro fundido. Con este ejercicio de automatismo se crea una mitología de la bola como advenimiento paranoico del objeto. Cuando hacemos intervenir una cierta mitología, es porque el objeto surreal se aleja de otros por su característica amorfa y porque el narrador lo asocia con el fenómeno extraterrestre de un meteorito que al desplomarse del firmamento excita nuestra curiosidad, porque sabemos que este material proviene de estrellas distantes. Estos escritos de Dalí entre 1927 y 1933 pertenecen a su etapa surrealista. En otra etapa de la autonarrativa del autor anuncia una separación respecto al automatismo con una decla-

[30] *Ibid.*, pp. 117-118.
[31] *Ibid.*, p. 155.

ración sobre el objeto surrealista "el objeto irracional, el objeto con función simbólica, que yo contrapongo a los sueños narrados, a la escritura automática".[32] Adopta una postura en pugna que presenta la *moda* del objeto surrealista "como absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado con el propósito de materializar en forma fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías con carácter delirante".[33] Naturalmente el *objeto surrealista* de Dalí, dado que posteriormente se convierte en artículo de moda pierde toda su autenticidad y muestra su superficialidad como objeto de consumo. Aunque mantiene una distancia respecto a los sueños y supuestamente se aleja de la escritura automática, los resultados de lo fantástico y delirante parecen generarse por un *automatismo* de fácil consumo. Opone al inconsciente una *realidad* que por sus descripciones se encuentra próxima a los productos de un material inconsciente, un *producto* maravilloso para quienes no pudieran penetrar en el objeto inexplicable de los surrealistas. Constatamos lo que antes indicamos con base en la narración de un sueño que tiene Dalí durante una visita a Nueva York el sueño gira alrededor de unos leones hasta el momento en que despierta y todavía puede escucharlos; esta situación paradójica puede aclararse cuando descubre que su hotel está ubicado cerca del zoológico. No obstante, este momento de colisión de realidades resulta en lo que Dalí, en su fase automatista denominara como aquellas "cosas comunes que repentinamente se tornan imposibles de reconocer".

Valiéndose de un relato del folklore catalán medieval nos conduce a una dimensión de maniquíes y muerte. Un rey busca contemplar a las mujeres más bellas del reinado. Tras una noche en que sólo las observa luego las decapita. No puedo pasar por alto una descripción de esta naturaleza, así como tampoco pasarla como algo normal. Hay que detenerse para reflexionar sobre este asunto, al momento en que muchos hombres sienten un apetito sexual parece que se desata una rabia asesina

[32] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, p. 312.
[33] *Idem*.

contra la mujer como objeto sexual. Esa mirada masculina tiene un vínculo con un sistema de poder de quien mira y quien teme al objeto de su deseo. Prosiguiendo con el relato, el rey encuentra una mujer no sólo muy bella, sino también particularmente inteligente. La noche llega cuando la mujer debe recostarse en el lecho del rey, tiene la idea de poner en su lugar un maniquí de cera con una nariz hecha de azúcar, luego busca ocultarse bajo el lecho. Tan pronto llega el momento de la decapitación, el golpe que asesta el rey contra el maniquí provoca que la nariz de azúcar salga volando y entra en su boca. Es evidente el atractivo de tal historia para Dalí por el tema recurrente del simulacro. El ambiente está saturado por aceites aromáticos y las velas están encendidas como se acostumbra para velar a los muertos. El autor reflexiona que una vez más el mito, el *leitmotiv* de mi pensamiento, de mi estética, y de mi vida: ¡muerte y resurrección! El maniquí de cera con la nariz de azúcar, es el único *ser-cosa* del delirio, inventado por la pasión de una de esas mujeres que, como la heroína del relato, como Gradiva, o como Gala, son capaces por virtud de su habilidad en el simulacro de su amor, iluminar la moral oscura con la filosa lucidez de *enloquecidos vivientes*.[34]

Comenzamos por disponer una diferencia entre las políticas artísticas de Breton y Dalí, pero la realidad será que las discrepancias con Breton fueron muchas y sobretodo respecto al automatismo, si consideramos al grupo belga que con Nougé ya comenzaba desde 1925 un desacuerdo sobre el automatismo psíquico. No se trata de ubicar una lucha de dualidades, el surrealismo y Breton aprovecharon distintas participaciones y el método paranoico de Dalí se integró como muchas otras modalidades. Tal vez en este recorrido habrá que destacar la ductilidad de los objetos mentales y sus muy diversos tratamientos por distintos participantes en diferentes momentos. En todo caso planteamos una genealogía del objeto mental que se transforma en la literatura, la pintura, la escultura y el cine. El objeto mental en el sueño, en las visiones, a través del automatismo psíquico, mediante la postura pasiva o

[34] *Ibid.*, p. 240.

activa; no es un objeto tan sólo para ser contemplado pues revira contra otras objetivaciones artísticas y políticas que alimentaban al *status quo*. De todas estas incursiones aparecen los fenómenos de la belleza convulsiva y el azar objetivo, entre otros agentes para provocar la subversión interna que marcó el paso del surrealismo. Pero ante todo se trata de devolver a la persona sus posibilidades autocreativas.

Bibliografía

ARDENE, Paul, "Bellemer, oui ou non?", en *Anatomie du désir*. París, Gallimard / Centre Pompidou. 2006.

AUSLANDER, Philip, "The Performativity of Performance Documentation", *A Journal of Performance and Art*, vol. 28, núm. 3; 2006, pp. 1-10.

BALAKIAN, Anna, "From Poisson Soluble to Constellations: Breton's Trajectory for Surrealism", *Twentieth Century Literature*, vol. 21, núm. 1; 1975, pp. 48-58.

BARTHES, Roland, "Jouets", en *Mythologies*. París, Seuil, 1957.

BATAILLE, Georges, *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*. Trad. de Michael Richardson, Londres / Nueva York, Verso, 2006.

BAUDILLARD, Jean, *The System of Objects*. Trad. James Benedict, Londres / Nueva York, Verso, 2005.

BAUDRILLARD, Jean, *The Conspiracy of Art*. Sylvère Lotringer, Ed., trad. de Ames Hodges, Nueva York, Semiotext(e), 2005.

BELLEMER, Hans, *Lettres au docteur Ferdière*. París, Séguier, 1994.

BENJAMIN, Walter, *Il y aura une fois. Une anthologie du Surréalisme*. Jacqueline Chénieux-Gendron, Ed. introd. Werner Spies, Mesnil-sur-l'Estrée. Gallimard, 2003.

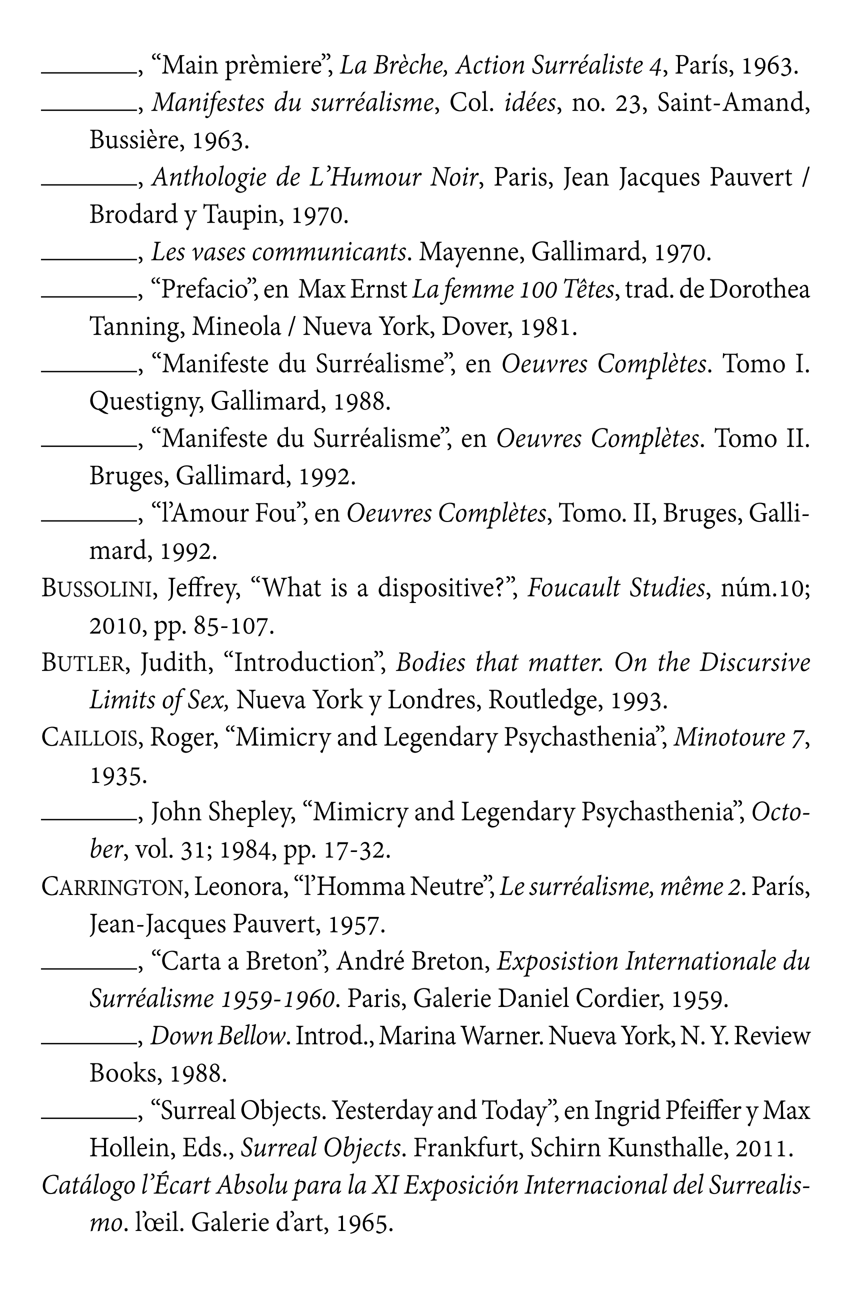
BEYER, Stephan, "Worship", *The Cult of Tara. Magic and ritual in Tibet.* Berkeley, University of California, 1973.

BRETON, André, *Arcane 17*. Nueva York, Brentano, 1945.

________, "l'Écart Absolu", *L'œil, Galerie d'art*,. Suiza, Imprimeries Réunis S.A. Laussane, diciembre, 1965.

________, *l'Art magique*. París, Club français de l'Art, 1957.

________, *Exposition Internationale du Surréalisme 1959-1960*. París, Galerie Daniel Cordier, 1959.


________, "Main prèmiere", *La Brèche, Action Surréaliste 4*, París, 1963.

________, *Manifestes du surréalisme*, Col. *idées*, no. 23, Saint-Amand, Bussière, 1963.

________, *Anthologie de L'Humour Noir*, Paris, Jean Jacques Pauvert / Brodard y Taupin, 1970.

________, *Les vases communicants*. Mayenne, Gallimard, 1970.

________, "Prefacio", en Max Ernst *La femme 100 Têtes*, trad. de Dorothea Tanning, Mineola / Nueva York, Dover, 1981.

________, "Manifeste du Surréalisme", en *Oeuvres Complètes*. Tomo I. Questigny, Gallimard, 1988.

________, "Manifeste du Surréalisme", en *Oeuvres Complètes*. Tomo II. Bruges, Gallimard, 1992.

________, "l'Amour Fou", en *Oeuvres Complètes*, Tomo. II, Bruges, Gallimard, 1992.

BUSSOLINI, Jeffrey, "What is a dispositive?", *Foucault Studies*, núm.10; 2010, pp. 85-107.

BUTLER, Judith, "Introduction", *Bodies that matter. On the Discursive Limits of Sex,* Nueva York y Londres, Routledge, 1993.

CAILLOIS, Roger, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *Minotoure 7*, 1935.

________, John Shepley, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *October*, vol. 31; 1984, pp. 17-32.

CARRINGTON, Leonora, "l'Homma Neutre", *Le surréalisme, même 2*. París, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

________, "Carta a Breton", André Breton, *Exposistion Internationale du Surréalisme 1959-1960*. Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959.

________, *Down Bellow*. Introd., Marina Warner. Nueva York, N. Y. Review Books, 1988.

________, "Surreal Objects. Yesterday and Today", en Ingrid Pfeiffer y Max Hollein, Eds., *Surreal Objects*. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2011.

Catálogo l'Écart Absolu para la XI Exposición Internacional del Surrealismo. l'œil. Galerie d'art, 1965.

CHADWICK, Whitney, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Londres, Ann Arbor, 1980.

CHARIARSE, Leopoldo, *Le surréalisme, même 3*, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

CHÉNIEUX-GAUDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*. París, Presses universitaires de France, 1984.

CIXOUS, Hélène, *Entretien de la blessure sur Jean Genet*, París, Galilée, 2011.

CLIFFORD, James, "On Ethnographic Surrealism", *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 23, núm. 4; 1981, pp. 539-564.

COLOMBET, Marie, *L'Humeur objectif: Roussel, Duchamp, "sous le capot" l'Objectivation du Surréalisme*, París, Éditions Publibook, 2008.

D'MANDIARGUES, Pieyre-André. *Le surréalisme, même 1*. Paris, Corbeil-Essones, 1956.

DALÍ, Salvador, *The Paranoid-Critical Revolution. Writings 1927-1933*. Robert Descharnes Ed., trad. de Yvonne Shafir, Boston, Exact Change, 1998.

________, *The Secret Life of Salvador Dalí*. Trad. de Haakon M.Chevalier, Nueva York, Dover, 1993.

DE MAN, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2a. ed., Minneapolis, University of Minnesota, 1983.

________, *Aesthetic Ideology*. Minnesota, University of Minnesota, 1996.

DUCHAMP, Marcel, "A Propos of Ready-Mades", *The Essential Duchamp*, New Haven y Londres, Yale University, 2018.

DUCHAMP, Marcel, Rrose Sélavy y Ann Temkin, "Of or By", en *Grand Street*, núm. 58, 1996, pp. 57-72.

DUCHAMP, Marcel, "Mariée", *Marcel Duchamp.Duchamp du Signe*, Evreux, Flammarion, 1991.

"Encuestas sobre el cuadro sobre la mujer recostada en el piso", *Le surréalisme, même 3*.

"Encuestas sobre erotismo", *La Brèche. Action surréaliste*. num.7, 1964.

FALASCA, Simonetta, "A Left Sacred or a Sacred Left? and Political Culture in Interwar France", *South Central Review*, vol. 23, núm. 1, *Fascism, Nazism: Cultural Legacies of Reaction. Primavera*, 2006, pp. 40-54.

FALCO, Raphael, "The Erotic Sacrament: Max Weber and Georges Bataille", *Max Weber Studies*, vol. 7, núm. 1; 2007, pp. 13-36.

FIJALKOWSKI, Krzysztof, "From Sorcery to Silence: The Objects of Ghérasim Luca", *The Modern Language Review*, vol. 88, no. 3; 1993, pp. 625-638.

FISHER, Gisela, "Painter in the Third Person", en Max Ernst, *Retrospective*, Werner Spies y Julia Drost, Eds., Viena / Basel, Albertina y Fondation Beyeler, 2013.

FOTIADE, Ramona, "The Surrealist Message", en André Breton, *The Power of Language*. Exeter, Elm Bank, 2000.

FREUD, Sigmund, "El chiste y su relación con lo inconsciente", en *Obras Completas*, Tomo 1, 4ª Edición, trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

GAUSS, Charles E., "The Theoretical Backgrounds of Surrealism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, núm. 8; 1943, pp. 37-44.

GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*. París: Gallimard, 1971.

GENET, Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Mayenne, L'Arbalète, 2015.

GIACOMETTI, Alberto, *Pourquoi je suis sculpteur,* París, Éditions Fondation Giacometti, 2016.

GIEDION-WELCKER, Carola, y Ernst Scheyer, "Max Ernst: Irony-Myth-Structure", *Criticism*, vol. 6, núm. 2; 1964, pp. 105-113.

GRIGSON, Geoffrey y Charles Harvard Gibbs-Smith, Eds., *People, Things, Places and Ideas*. Londres, The Waverly Book, 1954.

GUERLAC, Suzanne, "Recognition by a Woman: A Reading of Bataille l'Érotisme", *Yale French Studies*. Núm. 78; 1990, pp. 90-105.

HENRY, Ruth, "Postface", en Unica Zürn, *Sombre printemps*. París, Pierre Belfond, 1985.

HILL, W. W., "The Status of the Hermaphrodite and Transvestite in Navaho Culture", *American Anthropologist*, vol. 37, no. 2, 1935, pp. 273-279.

HILLMAN, James, *Pan and the Nightmare, Two Essays*. Texas, University of Dallas, 1979.

HOPKINS, David, *Marcel Duchamp and Max Ernst. The Bride Shared*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

JAANUS, Maire. "The Démontage of the Drive", en Richard Feldstein, Bruce Fink y Maire Jaanus *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Eds., Nueva York, University of New York, 1995.

JACQUES, Jean-François, "Intersubjectivity in Autobiographical Performance in Dramatherapy", en *The Self in Performance. Autobiographical, Self-Revelatory, and Autoethnographic Forms of Therapeutic Theater*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2016.

JAMES, Klem, "Entropy and Osmosis in Conceptualizations of the Surrealist Frame", en *Framing French Culture*. Natalie Edwards *et al*. Eds., Australia, University of Adelaide Press, 2015, pp. 257-274.

JEAN, Marcel, "Views on Surrealist Art", *The Journal of General Education*, vol. 27, núm. 1; 1975, pp. 7-20.

JOHNSON, David Read, "Surprise and Otherness in Self-revelatory Performance" en *The Self in Performance. Autobiographical, Self-Revelatory, and Autoethnographic Forms of Therapeutic Theater*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2016.

KARUSH, William, *Webster's New World Dictionary of Mathematics*, Nueva York, Simon y Shuster,1989.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Tableaux vivants*. Mayenne, Gallimard, 2001.

KRAUSS, Rosalind, "The Master's Bedroom", *Representations*, núm. 28, 1989.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París, Seuil, 1983.

LIMA, Robert, *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2005.

LOMAS, David, "Sorcers: Mimicry, Magic and Hysteria", Oxford Art Journal, vol. 35, núm. 3; 2012, pp. 363-388.

LUCA, Ghérasim, *Le vampire passif. Avec une introduction sur l'Objet objectivement offert*. Bucarest, Les Éditions de l'oubli, 1945.

LYOTARD, Jean-François, *The Inhuman, Reflections on Time*. Trad. de Geoffrey Bennington y Rachel Bowlby, Stanford, Stanford University, 1991.

MAN, Roy Ellen, "Fetichism", New series. Vol. 23, núm. 2, 1988, pp. 213-235. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/280280. Consultado: 25 de abril de 2009.

MARGARONI, Maria, "'The Lost Foundation', Kristeva's Semiotic Chora and Its Ambiguous Legacy", *Hypatia*, vol. 20, núm. 1, 2005.

MORANDO, Camille, "Le Corps sans Limites ou L'acéphalité: Le Personnage D'Acéphale, Secret et Équivoque, Dans Les OEuvres Des Artistes Autour du Collège de Sociologie", *Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*. Vol. 31, núm. 1/2; 2006, pp. 81-89.

NACENTA, Raymond, Ed., *Galerie Charpentier*, París, 1964.

NEEDHAM, Wesley E., "A Tibetan Painting of the Green Dolma", *The Yale University Library Gazette*. Vol. 36, núm. 2; 1961. pp. 57-61.

NELSON, Victoria, *The Secret Life of Puppets*. Massachusetts / Londres, Harvard University, 2001.

NICHOLLS, Peter, *Modernisms. A Literary Guide*. 2a ed. Londres, Macmillan Palgrave, 2009.

PARIS, Vaclav, "Uncreative Influence: Louis Aragon's *Paysan de Paris* and Walter Benjamin's *Passagen-Werk*", *Journal of Modern Literature*, vol. 37. núm.1; 2013, pp. 21-39.

PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp ou le chateau de la pureté*, Ginebra, Éditions Claude Givaudan, 1967.

PENDZIK, Susana, "The Dramaturgy of Autobiographical Therapeutic Performance", en *The Self in Performance. Autobiographical, Self-Revelatory, and Autoethnographic Forms of Therapeutic Theater*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2016.

PRASINNOS, Gisèle, "Ma seur", en *Trover sans chercher*, Paris, Flammarion, 1976.

_______, *Trouver sans chercher (1934-1944)*. París, Flammarion, 1976.

PRICE, Sally, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, London, The University of Chicago, 2002.

RANDOLPH, Pascal Bewerly, *Magia Sexualis*, Guy le Prat, Ed., trad. de Maria de Nagloska, París. 1952.

Revista surrealista VVV. El último número tiene en la portada un dibujo de Roberto Matta. Este número cierra en 1944. Se edita en Nueva York. David Hare ed. Colaboran Marcel Duchamp, André Breton y Max Ernst, entre otros.

ROY, Ellen, "Fetish" Man, New Series, Vol. 23, No. 2. 1988. Published by Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. 14 May 2009. http:www.jstor. org/stable/2802803.

RUBENSTEIN, L. Steven, "Shuar Migrants and Shrunken Heads Face to Face in a New York Museum", *Anthropology Today*. Vol. 20, núm. 3; 2004, pp. 15-18.

SARTRE, Jean-Paul, "The Existencialism of Sartre", en Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, Vol. IX, Nueva York, Doubleday, 1974.

SCHEFLER, Lilian, *Magia y brujería en México*. México, Panorama, 1983.

SCHUSTER, Jean, "Marcel Duchamp, vite", *Le surréalisme, même 2*, Paris, 1957.

SELZ, Guy, "Les doigts de la mémoire", *La Brèche 2*, Paris, 1962.

SILBERMAN, Lauren, "Mythographic Transformations of Ovid's Hermaphrodite", *The Sixteenth Century Journal*, vol. 19, núm. 4, 1988, pp. 643-652.

SINGER, Thomas, "In the Manner of Duchamp, 1942-47: The Years of the 'Mirrorical Return'", *The Art Bulletin*, vol. 86, no. 2, 2004, pp. 346-369.

SLETHAUG, Gordon E., "Doubles and Doubling in the Arts", *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 6, núm. 2 / 3; 1994, pp. 100-106.

SMITH, Horatio E., "The Development of Brief Narrative in Modern French Literature: A Statement of the Problem." *PMLA*, vol. 32, núm. 4, 1917, pp. 583-597.

SPAAS, Lieve, "Surrealism and Anthropology: In Search of the Primitive", *Paragraph*. Vol. 18, núm. 2; 1995, pp. 163-173.

SPIES, Werner y John William Gabriel, "*Collage*-Use of the General Term", en *Max Ernst Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1988.

________, Drost Julia, Eds. *Max Ernst. Retrospective*, Viena, Fundación Beyeler, 2013.

STOKES, Charlotte, "Surrealist Persona: Max Ernst's 'Loplop, Superior of Birds'", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 13, no. 3/4; 1983, pp. 225-234.

SVANBERG,Walter Max, *Exposition Internationale du Surréalisme 1959-1960*.

TAUSSIG, Michael, *Walter Benjamin's Grave*. Chicago, The University of Chicago, 2006.

THOMAS, Louis-Vincent, "Le double, la mort et l'ensevelissement en Afrique noire", *Les Cahiers du Double*, (Éditions de l'Athanor). Constat 1. (1977).

TOEPFER, Karl, "Twisted Bodies: Aspects of Female Contortionism in the Letters of a Connoisseur", *TDR (1988-)*, vol. 43, núm. 1; 1999, pp. 104-136.

TRAPP, Michel, "Cynics", *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Suplement*. Núm. 94; 2007, pp. 189-203.

TYTHACOTT, Louise, "A Conclusive Beauty: Surrealism, Oceanic and African Art" *Journal of Museum Etnography*. Núm.11, 1999, pp. 43-54.

VARDOULAKIS, Dimitris, "The Return of Negation: The Doeppelgänger in Freud's 'The Uncanny'", *SubStance*, vol. 35, núm. 2; 2006, pp. 100-116.

VON FRANZ, Marie Louise, "Definition of Projection" en *Projection and Re-Collection in Jungian Psychology. Reflections of the Soul*. La Salle y Londres, Open Court, 1980.

________, *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston / Londres, Shambhala, 1996.

WEBB, Peter y Robert Short, *Death, Desire & the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*. Chicago: University of Chicago Press, Solar Books. (1985) 2006.

WEIL, Kari, *Androgyny, Feminism and the Critical Difference*, Charlottesville / Londres, University Press of Virginia, 1992.

Índice

Manual para la construcción de un caballo mecánico: distintas fisonomías del surrealismo y el modernismo fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2020 por Karina Vega Rodríguez (Go-Books Ediciones) Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección Heúresis con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la fuente tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo del equipo editorial de Go-books Ediciones.

GABRIEL WEISZ

Realizó estudios de teatro y literatura en México y Nueva York. Es profesor de Literatura comparada en la Universidad Nacional Autónoma de México; ha impartido cursos en Colombia, Estados Unidos, Francia y otros países. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt y a más de 45 años como docente, obtiene la beca *Fulbright* en dos ocasiones, una para sus estudios doctorales y otra como investigador en San Diego. Algunas de sus publicaciones destacadas son: *Fuego de Fénix* (poesía), *La máscara de Genet, Tribu del infierno, Palacio chamánico, El juego viviente, Dioses de la peste, Cuerpos y espectros, Tinta del exotismo y Rituales literarios*. También es autor de diversos artículos publicados en revistas de Francia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Japón y Estados Unidos, así como capítulos de libros en diferentes países.


9 786073 036719